Hans-Hillecke
card iij
1926.

Deutsche Plastik

Dieses Buch
wurde als vierter Band der sechsten
Jahresreihe für die Mitglieder des
Volksverbandes der Bücherfreunde
hergestellt und wird nur an diese abgegeben. Den Einband entwarf Kurt
Siebert. Der Druck des Textes erfolgte
in Schwabacher durch die Spamersche
Buchdruckerei in Leipzig. Die Bilder
wurden von der F. Bruckmann A.-G. in
München gedruckt

Hans Hillecke
Cand. ing.

Deutsche Plastik

Von

Georg Lill

*

Mit zweiunddreißig Bildern

*

Berlin 1925

Volksverband der Bücherfreunde
Wegweiser-Verlag G. m. b. H.

Meiner lieben Frau
Maria geb. Berten
zugeeignet

Vorwort

Der Schwierigkeit, in einem so eng gezogenen Rahmen der weitverzweigten deutschen Plastik auch nur annähernd gerecht werden zu können, bin ich mir voll bewußt. Aber vielleicht wird nach einer Periode der Bilderbücher der Kunst der umgekehrte Weg: wenige ausgewählte Bilder mit konzentrierenden Begleitworten als eine pädagogische Notwendigkeit empfunden. Auch diese Auswahl war nochmals beschränkt, da nur Einzelfiguren innerhalb des gegebenen Formats mit der notwendigen Detailschärfe sprechen konnten. Über die Bedingtheit der Auswahl bin ich mir ebenfalls klar, da es leichter gewesen, einen Überblick an Hand von mehreren hundert Bildern zu geben. So wird beinahe jeder seine nach landschaftlicher oder persönlicher Einstellung gehegten Erwartungen nicht erfüllt sehen. Wer den Blick aber auf die innere Verbundenheit der ausgewählten Objekte richtet, wird der Berechtigung meines Vorgehens vielleicht zustimmen können, immer jedoch mit dem Hinblick auf den Endzweck, nur anzuregen und hinzulenken, ohne das Endgültige geben zu können. Besonderen Dank für freundlichst gewährte Unterstützung möchte ich nicht unterlassen lieben Kollegen zu sagen, so vor allem meinem verehrten Chef, Herrn Generaldirektor Prof. Dr. Philipp M. Halm, meinen Münchner Kollegen, den Herren Dr. Karl Feuchtmayr, Dr. Adolf Feulner, Dr. Karl Gröber und Dr. Arthur Peltzer sowie meiner inzwischen leider so früh verstorbenen Kollegin Frl. Dr. Martha Riesebieter-Oldenburg.

München, Dezember 1924.

I

Keime

Ungefähr 800—1200

Dem germanischen und dem deutschen Volke fehlt ohne Zweifel der eingeborene Trieb zur plastischen Gestaltung, das heißt der Trieb, einen organisch aufgebauten, in sich nach allen Seiten abgeschlossenen, nach inneren Gesetzen geformten Körper zu schaffen. Dies mag in einer gewissen Naturanlage liegen, die sich am stärksten in der altgermanischen Religionsanschauung ausspricht. Nirgends eine klar umrissene Person, wie etwa in der griechischen Götterlehre. Die Götter haben etwas Fließendes, Elementares, das in dunkle Tiefe taucht und wie eine pantheistische Verkörperung des Kosmos anmutet. Etwas von den dichten, schleiernden Nebeln der unabsehbaren Wälder des rauhen, regenreichen Landes liegt auch über der geistigen Weltauffassung des Germanen. Er formt nicht, sondern er ahnt und fühlt. Niemals hat sich ein Germane ein Bild seiner Götter gestaltet. Die wenigen Steinfiguren und Reliefs, die in Franken, Schwaben, Sachsen und Norddeutschland aus vorchristlicher Zeit aufgetaucht sind, bleiben ein Rätsel. Sind sie Götterfiguren oder Grabmale, sind sie überhaupt von germanischer Hand, oder sind sie Überbleibsel slawischer Kolonisten? Bis zur karolingischen Periode, darf man mit Dehio sagen, hat der Germane bzw. der Deutsche die menschliche Gestalt weder gekannt noch gewollt.

Dann hat er Jahrhunderte um sie gerungen, nicht in zielbewußter Absicht, sondern ruckweise, rezipierend und wieder abstoßend. Gebracht wurde ihm die menschliche Gestalt als Form erst vom Christen-

tum, wie ja überhaupt seine Rezeption der entscheidungsvolle Wendepunkt für die geistige und politische Entwicklung des deutschen Volkes werden sollte. Welch ungeheures Erlebnis für dies primitive, heldische Jäger- und Kampfvolk, als in seinen dunklen Wäldern, an seinen Flüssen und Meeren die fremden Sendboten auftauchten, keine schachernden Kaufleute, die nach wenigen Tagen wieder verschwanden, sondern die sich niederlassenden Sendboten einer ganz anderen Weltauffassung, die Sendboten einer entsagenden, liebenden Erlösungsreligion, einer Welt- und keiner Nationalreligion, anderseits aber auch die Sendboten einer weltüberlegenen, geformten, vom Alter überzivilisierten Kultur. Die Kühnheit und wohlbedachte Klugheit, mit der die ersten christlichen Sendboten auftraten (man denke an Kilian, Ruppert, Korbinian, Bonifatius usw.!), verstärkten noch den Eindruck der Überlegenheit dieser ganzen Welt. Je nach dem Stammescharakter war allerdings die Aufnahme der christlich-antiken Weltanschauung ganz verschieden. Der Franke kommt mit einer gewissen politischen Überlegung zu der Anerkennung dessen, was er bisher bekämpft hat; nach Bayern bringt die langobardische Königstochter die neue Religion; die Alemannen und Thüringer leben jahrhundertelang in einer abergläubischen, seltsamen Vermischung von Heidentum und Christentum dahin, die Sachsen und Friesen lehnen jahrhundertelang in unbeugsamem Trotz die Lehre der Milde und Güte ab. Sie wollen ihre Freiheit, erschlagen Bonifatius und werden erst zu einer Umkehr gezwungen, als ihre Helden selbst erschlagen bei Verden liegen.

Genau so verschieden ist auch die Rezeption der fremden Kunst und die Amalgamierung mit den eigenen Anschauungen. Nur daß dieser Vorgang — genau wie die innere, nicht äußere Aufnahme des Christentums — sich über Jahrhunderte erstreckt! Zuerst haben wohl, wie das immer ist, die oberen Schichten die überlegene geistig-kulturelle Richtung übernommen. Anfangs ging auch das wohl sehr langsam. Die Merowinger verharren seltsam lang bei ihren germanischen Gebräuchen, wie zum Beispiel ihre Könige im Ochsengespann durchs Land ziehen; bleibt doch auch Generationen hindurch die ganz ungeheuerliche Wildheit ihres Temperaments bestehen. Der eigentliche Wende-

punkt kommt mit den Karolingern, mit der entschiedenen Einstellung römischer moralischer Macht in die Politik Pippins. Abgeschlossen wird diese Bewegung mit der Kaiserkrönung Karls des Großen zu Rom, Weihnachten 800.

Nun strömte erst das fremde Kunstgut in ganz anderen Ausmaßen in die Länder diesseits der Alpen ein: Karl der Große will bewußt der Führer seiner Völker zur Kultur, Kunst, Staatspolitik, Zivilisation sein. Seine Schulen und Akademien, seine Kloster- und Bistumsgründungen werden der Angelpunkt seiner kultivierenden Tätigkeit. Mit seinem Namen verknüpfen sich auch die ersten plastischen Kunstwerke in Deutschland: das Reiterstandbild Theoderichs des Großen, das er aus Ravenna nach Aachen schaffen ließ — eine Generation später wurde es als heidnisch wieder entfernt —, die antiken Bronzen in Aachen, dann jene kleine Reiterstatuette von ihm selbst, die heute noch als ein lebhaft umstrittenes Kunstobjekt dasteht, weil man nicht recht weiß, ob sie karolingische Protorenaissance oder echte Renaissance ist, — sie wird aber doch dem neunten Jahrhundert angehören.

Bezeichnenderweise erblühten dort, wo die stärkste Reibungsfläche zwischen den Rassen liegt, in dem kurz darauf Lotharingien genannten Landstrich zwischen Maas und Rhein, wo auf altem gallischen Boden starke Gruppen römischer Kolonisatoren saßen, der rechts von Cheruskern und Sugambern, Sachsen und Alemannen, links von den ja auch germanischen Franken und Batavern durchsetzt war, gerade dort erblühten die ersten Kunstschulen auf germanisch-deutschem Boden.

Was will man aber in ihnen anderes erwarten als eine retrospektive, übertragene Kunst, eine Kunst, die, von fremden Nationen genommen, den oberen Schichten der Gesellschaft, vor allem dem Hof und den Kathedralen zur Verfügung stehen sollte? Von Plastik kann schon deshalb nicht viel dabei gewesen sein, weil die christlich-römische Kirche damals selbst nichts Bedeutendes an Plastik besaß. Die antike Plastik war barbarisiert und technisch primitiv geworden. Die Malerei und die Mosaik entsprachen mehr der byzantinischen Kunstrichtung. Zudem traten gerade jetzt im achten und neunten Jahrhundert im Orient

die ikonoklastischen Stürme gegen Bild und Bildverehrung auf. Auch Karl der Große hat eine sehr vorsichtige Stellung den Bildern gegenüber eingenommen. Dieser Standpunkt mußte vor allem gegenüber rundplastischen Kunstwerken zur Geltung kommen. Tatsächlich spielen diese gar keine Rolle in der karolingischen und ottonischen Zeit. Wenn man bedenkt, daß selbst das Kruzifix, das heißt der Korpus des Gekreuzigten auf dem Stamm, sporadisch erst seit dem fünften oder sechsten Jahrhundert, allgemein erst seit dem Trullanischen Konzil 692, in der christlichen Kunst auftritt, so wird man die geringe Möglichkeit erkennen, die der Plastik geboten war, sich durchzusetzen. Meist war auf den Vortragskreuzen und kleineren Altarkruzifixen bis weit ins elfte und zwölfte Jahrhundert der Christuskörper in flächigem Email angebracht. Marienbilder scheinen auch häufiger gemalt gewesen zu sein.

So blieb nur ein etwas abseitiges Gebiet zur Übung plastischer Betätigung übrig: das Kunstgewerbe, in erster Linie in dieser Zeit neben den Hostienbüchsen die Elfenbeintafeln, die als Beläge für Bucheinbände, Reliquienkästen, selbst für Stühle (Kathedra der Bischöfe) benutzt wurden; Vorbilder dafür waren in erster Linie Elfenbeine aus Byzanz und Syrien, wo in größtem Ausmaße diese Kunst geübt wurde. Gerade diese Elfenbeine vermittelten Inhalt, Geist und Stil einer fremden Art. Immer wieder wurden auf diesen Teile aus der Leidensgeschichte Christi, Aposteldarstellungen, Szenen aus dem Leben Mariens, Apotheosen der Herrscher gebracht. In seltsam höfisch-repräsentativer Art, in klassischer Gebundenheit, mit der ganzen Raffiniertheit einer aufs höchste getriebenen, ausgleichenden Technik traten diese Werke vor die Augen der einer solchen Kunst ungewohnten Leute. Sie mußten überwältigend wirken und den Wunsch erregen, auch derartige Dinge zu schaffen. Tatsächlich sind auch solche Schulen in Frankreich, die verschiedene Stilvarianten aufweisen, gegründet worden, so die Hof- und Palastschule Karls des Großen (Adda-Gruppe), die Schule in Reims oder Corbie (Luithard-Gruppe unter Karl dem Kahlen) und die Schule von Metz. Spätere bestanden im alten Lotharingischen (Köln, Trier), zu Mailand, wohl auch auf der Reichenau,

in St. Gallen (Tutilo-Schule), zu Würzburg. Es war dies aber keine bodenständige, eigenartige Kunstübung, sondern sie war eine ausgesprochen internationale, die über Italien, Gallien, Spanien mit demselben Stil und mit demselben Geist sprach, und zwar nur für die ganz dünne Schicht der Gebildeten, das heißt vor allem der Mönche und der höfischen Kreise. Was in der ungeheuren Menge des bäuerisch-heldischen Volkes, des einfachen Mannes wie des Edelings, vielleicht noch an längstgewohnter, noch mit heidnisch-germanischen Sitten und Gewohnheiten erfüllter, volkstümlicher Kunstpflege getrieben wurde, ist für uns in ein undurchdringliches und niemals erhellbares Dunkel gehüllt. Was schmückte den Giebel seines Holzhauses, derbe farbige Zeichnungen oder grobe Holzschnitzornamente mit Tierköpfen? Haben nicht doch einzelne Schutz- und Trutzsymbole Haus und Hof, Feld und Steg vor Unholden bewahren sollen, für die dann später im zwölften und dreizehnten Jahrhundert das Symbol des Kreuzes eintrat? Wir können es nur vermuten, ahnen, weil wir sonst manches Spätere nicht begreifen könnten.

Innerhalb der fremden Stilrichtung der Elfenbeine, die mit ihrer vornehmen, traditionellen Zurückhaltung so unverbunden unter den jungen, barbarischen Völkern stehen, machen sich gegen und um 1000 langsam selbständigere Regungen geltend. Elfenbeintäfelchen tauchen auf voll seltsam ekstatischer Bewegung. Die vornehme, ruhige, klassische Typik geht in gärenden Expressionismus über (der Echternacher Meister um 990). Es ist die ungeheure Welle der Erregung, die um 1000 herum durch die christliche Welt läuft, die Völker in ahnungsvolle Erwartung des Weltuntergangs, des Jüngsten Tages stürzt. Das „Wunder der Welt", Kaiser Otto III., die Frucht der Rassemischung eines germanischen Vaters und einer byzantinischen Mutter, kann mit seinem überlegenen Verstande, seiner mystisch müden Sehnsucht und seiner plötzlich triebhaft auffflackernden Tatkraft als das verkörperte Symbol dieser Jahrtausendwende gelten. Das dunkelste Jahrhundert europäischer und deutscher Geistesgeschichte mußte überwunden werden, konnte es aber nur durch die langsam ihrer sich selbst bewußt werdenden Kraft.

Kaiser Heinrich II., auch ein Heiliger, aber ein kühl überlegender, Kraftquellen bildender Mann, nicht der langsam sich verströmende Mystiker wie sein Vetter Otto, ist der Führer zu dieser neuen Zeit. In einzelnen führenden, weitblickenden Männern taucht der Gedanke auf, Kunst und Kultur vorwärts zu bringen. Ein Bernward von Hildesheim, Benno von Osnabrück, Willigis von Mainz treten auf, und es ist bezeichnend, daß gerade mit der Eigenwilligkeit dieser Männer auch die eigenwilligste, gerundetste aller Künste, die Plastik, an Boden gewinnt, um zu dokumentieren, daß man nicht mehr in weicher Verschwommenheit versinken will, sondern kühn seine Schritte hinaus in die Welt zu setzen gedenkt. Die Christussäule, die Domtüre und die Leuchter zu Hildesheim, die Domtüren zu Augsburg, als letzte späte Ausläufer die Domtüren zu Gnesen und Nischni-Nowgorod, zeugen bis auf den heutigen Tag von diesem neuerwachenden Eifer einer schaffensfrohen Zeit. In Verdun, an der Grenze deutschen und französischen Empfindens, entsteht eine Goldschmiedeschule, die in ihrer plastischen Gestaltung grundlegend für die westlichen Rheinlande wurde. Doch all das, was auf uns gekommen, ist nur ein ganz dürftiger Rest von dem, was damals geschaffen worden ist. Die wenigsten Dome, Kathedralen und Klosterkirchen, die um 1000 von Holzbauten in Steinbauten umgeändert wurden, sind auf uns gekommen, überhaupt nichts von der inneren Einrichtung. Die Münster am Rhein aus der Spätromanik und Frühgotik bergen ja höchstens einen dürftigen Kern alter Grundmauern in ihrem Schoß. Wir wissen aber aus literarischen Quellen, daß damals schon plastischer, wohl reliefierter Schmuck an Chorwänden und Chorschranken üblich war.

Die ersten Kunstübungen dieser neuen Zeit bilden in nichts ein Geschlossenes. Von einer Schulbildung können wir nur in den seltensten Fällen reden. Plötzlich tauchen sie irgendwo auf, um dann in dieser Gegend wieder auf Jahrzehnte zu erlöschen. Es ist eben ein rein zufälliges Anregen und Geschehen, das nur zersplittert, vereinzelt auftritt. Seltsame rundplastische Versuche werden gemacht, wie zum Beispiel an der frühesten Madonna auf deutschem Boden, der goldenen

Madonna von Essen, die aus einem mit Goldblech überzogenen Holzkern besteht. An den Kruzifixen in Bronze und Holz hebt sich allmählich der Korpus in kräftigerem Relief vom Kreuzesstamm ab, wenn auch gerade hier die traditionelle Ehrfurcht am wenigsten zu ändern wagt. Es ist und bleibt ein verkümmerter schmaler Leichnam der byzantinisch-syrischen Auffassung.

Jetzt regen sich auch die ersten monumentalen Bestrebungen, unsicher, wie sie sich aus dem Kunstgewerblichen zur höheren Form durchringen wollen. Wie sich in den Bronzetüren, der Christussäule und den Leuchtern antike Monumentalformen, die einfach herübergenommen werden, mit kleinplastischen Details, malerisch-illusionistischer Raumausfüllung von den Miniaturen her mischen, so entsteht auch der neue Monumentalstil in Stein aus einer vergröbernden Vergrößerung von Elfenbeintafeln. Nicht anders sind die ersten auf uns gekommenen Steinplastiken zu beurteilen, die nie isoliert auftreten, sondern immer im Verband mit einer Architektur stehen: die Reliefs vom Turm zu Brauweiler am Rhein (um 1048—61), die Holztüren von St. Maria im Kapitol zu Köln (3. Viertel des elften Jahrhunderts), die Reliefs am Portal von St. Emmeram in Regensburg unter Abt Reginward (von 1049—69), die Heiligen vom St. Mauritzturm in Münster (um 1063—84), die Bildwerke von Werden a. d. Ruhr (um 1066—81); sie alle gipfeln schließlich in dem bedeutungsvollsten auf uns gekommenen Denkmal dieser keimenden Monumentalperiode, der Grabkapelle zu Gernrode, um 1120. An der Art, wie hier Ornament und Figur nur als Füllung und Rahmen verwendet sind, sieht man schlagend nur die vergrößernde Übersetzung etwa eines Elfenbeinschmuckkästchens in die große kubische Form. Auch der Stil steht in dieser Zeit auf der Wende von der weichen, malerischen Unpräzision zu einer fester umrissenen Flächigkeit und einer gleichmäßigen Rundung.

Mühsam ringt sich der monumentale Sinn in der deutschen Kunst empor. Unglaublich rohe Grabsteine mit den Figuren der Toten tauchen zuerst im Sächsischen, in Quedlinburg, Borghorst und Drübeck um 1000 auf, die geradezu kindliche Nachahmungen von Elfenbein-

tafeln sind, bis diese Versuche eine, wenn auch harte und zeichnerische, doch ausgleichende Form in dem Grabdenkmal Rudolfs von Schwaben um 1080 in Merseburg finden. Kühn und barbarisch zugleich baut man um 1115 eine riesige — die Größe allein ist dem primitiv empfindenden Menschen das Zeichen der Monumentalität —, Kreuzabnahme nach einer byzantinischen Elfenbeintafel im Teutoburger Wald an eine Felswand: es sind die Externsteine. Mag man immer wieder im einzelnen an antik-byzantinische Vorbilder erinnert werden, das Neue ist doch vorhanden, es liegt in dem Wollen des Ungeheuren, noch nicht Dagewesenen. Nicht ein müdes Volk, wie die Byzantiner, stellt in einer prunkenden Überladenheit oder einer tüftelnden, auswägenden Technik seine Symbole, Zeichen und Erinnerungen auf, sondern ein Volk mit ungebändigter Kraft ringt nach dem Ausdruck seiner Gefühle, die, selbst wenn sie scheinbar denselben Stoff geben, doch etwas geistig diametral Entgegengesetztes durchblicken lassen.

So wird das zwölfte Jahrhundert die eigentliche Keimzelle der deutschen Kunst, sowohl der deutschen Plastik wie der deutschen Architektur und Malerei. Gewaltige Gärungen vollziehen sich im Innern, im Geistig-Seelischen der Nation. Der hartnäckige Kampf zwischen Papst und Kaisertum im elften Jahrhundert mußte schlummernde, bei manchen Schichten fast schon überwundene, trotzig heidnische Gefühle aufkommen lassen. Das neue, glänzend aufsteigende Kaisergeschlecht der Hohenstaufen erhöhte den Stolz und die Ansprüche der Nation, die nun auf dem Gipfel ihrer völkischen Machtentfaltung als Vormacht Westeuropas sich fühlte.

Alle diese Strömungen machen sich in der Kunst, vor allem aber in der Plastik bemerkbar. Gleich als ob der alte germanische Heldengeist zu stärkerem Leben erwacht sei, drängt er über die für uns nicht nachweisbare Schwelle der reinen Volkskunst in die große Monumentalkunst, allerdings nicht allzu laut, nicht allzu vordringlich, sondern gebändigt im christlichen Geist, denn die großen repräsentativen Zyklen von Christus, Maria, den Aposteln und Heiligen bleiben das Wesentliche; aber gebannt an gewisse Orte, vor dem Portal, an Trägern, Kapitellen, Türmen, Taufsteinen, — überall tauchen die

wilden Fratzen auf, dämonische Tiere, Kobolde, glotzende Köpfe. Wie der Spuk im Walde, so springen sie plötzlich aus dem Laubwerk der Kapitelle oder aus ornamentalem Rankengeschling hervor. In einzelnen Fällen bilden sie auch ein zusammenhängendes Ganze, wie Portaleinfassungen in Tirol, Tympanons in Tirol und Bayern, am bedeutungsvollsten jedoch in der berühmten Bestiensäule in der Krypta des Freisinger Doms (um 1160) und ganz ins Große, Geordnete, ja Klassische dieser Periode übertragen am Schottenportal zu Regensburg (um 1180—90). Die Erklärungen im einzelnen bleiben unsicher, da symbolische Andeutungen aus der kirchlichen Hymnologie, aus Psalmstellen usw., dann antikische Motive mit hereinspielen. Aber das plötzliche Auftauchen dumpf nachklingender, heidnischer Gefühle — man braucht deswegen noch nicht alles in zu phantastischer Auslegung als bewußtes, trotziges Aufleben des Heidentums zu halten — ist in seiner leidenschaftlichen Art doch reingermanischen Ursprungs, wenn wir auch in der Lombardei, die aber doch starke Nachklänge germanischen Blutes aufweist, viel Ähnliches finden. Aus einem gewissen bedrückenden Gefühl der Sündhaftigkeit, der immer wieder aufflammenden Leidenschaft, vermischt mit den asketischen Bußen christlicher Frömmigkeit, wie wir es den literarischen Quellen dieser Zeit entnehmen können, erwachsen diese Vorstellungen, die in einer sehr lebendigen Furcht vor der Macht der dämonischen Unholde begründet sind.

Bei der monumentalen Fassung dieser Steinbildwerke, überwiegend Reliefdarstellungen an Portalen, spielen auch andere Einflüsse der architektonischen Kunst mit herein, die von Südgallien und Italien gespeist sind, wo der alte antike Baugeist zu geordneter Formung wieder in den Kompositionen von triumphbogenartigen Portalen Geltung gewinnt. Übereinstimmend wandelt sich auch der Stil, am besten zu verfolgen in sächsischem Gebiet, wie die Linie von Gernrode über Quedlinburg nach Gröningen führt. Aus dem weichen malerischen Stil voller Unbestimmtheit, malerischer Verschwommenheit und mangelnden plastischen Empfindens wird ein harter, zeichnerischer Linearstil, voll außerordentlicher Bestimmtheit der Struktur, bis dann erst

gegen Ende des Jahrhunderts, als eine neue Sicherheit der plastischen Form erzielt war, eine weichere Stilisierung wieder Platz greift.

Aus den freiplastischen Figuren heben sich mit fast ausschließlicher Überlegenheit — es stehen nur einige wenige Grabdenkmäler und einige Evangelienpulte dem gegenüber — die Kruzifixe und die Madonnenfiguren heraus. Das Kruzifix mit dem angehefteten Körper wird, seit 1100 ungefähr, allgemein üblicher auf den christlichen Altären. Bald entstehen die überwältigend großen Kruzifixe, wie sie wohl in jeder Kirche bis hinaus auf die Dörfer vom Lettner — dem Querbalken am Chorbogen — herabschauten. Bologna, Lucca, Innichen in Tirol (zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts) und Braunschweig (Ende des zwölften Jahrhunderts) beherbergen die bedeutendsten dieser Zeit. Selbst an diese zentrale Bildidee der christlichen Religion hat sich der umgestaltende germanische Geist herangewagt. Nicht den leidenden evangelischen Christus Syriens und Byzanzs will er vor Augen sehen; es verträgt sich nicht mit seiner heldischen Vorstellung vom Gottessohne, sondern als der gekrönte König in symbolischer Repräsentation steht er mit offenen Augen siegreich vor dem Kreuzesstamm, und aus seinen geöffneten Händen soll der mystische Segensstrom auf die betende Menge herabfließen. In gleicher Weise tritt das byzantinische Gnadenbild der Muttergottes, wenn sich auch im einzelnen strenger an die alte Tradition haltend, als „Himmelskaiserin" gekrönt vor das Volk. Das Grundgefühl eines Volkes hat sich langsam, aber folgerichtig die fremden Gestalten zu eigen gemacht, so wie schon der altsächsische Dichter des neunten Jahrhunderts im „Heliand" Christus zum altgermanischen Herzog umgedeutet hat. Auch in diesen Bildern sehen wir das innerste Wesen frühmittelalterlicher, vor allem romanischer Kunst, nicht ein Abbild der irdischen Erscheinungen, sondern den repräsentativen Ausdruck bestimmter geistiger Vorstellungen und Ideen geben zu wollen. Das Abstrakte, Hoheitsvolle, nicht das Sinnenfällige war ihr Ziel.

1
Noli me tangere
Feld aus den Erztüren des heiligen Bernward am Hildesheimer Dom

Der heilige Bernward, Bischof von Hildesheim, hatte im Jahre 1001 Rom auf einer Reise besucht. Die ewige Stadt hatte offenbar einen außerordentlichen Eindruck auf ihn gemacht. Aus seiner eigensten Initiative wollte er ähnliche Kunstwerke, wie er sie dort gesehen, auf deutschem Boden entstehen lassen, und mit nimmermüdem Eifer ging er nach seiner Rückkehr daran, Hildesheim mit ähnlichen Kunstwerken zu schmücken. Man hat früher geglaubt, Bernward habe diese Werke der Architektur, der Plastik, der Malerei, des Kunstgewerbes selbst gefertigt. Gewiß knüpft sich der Ruhm allein an seinen Namen; aber gerade das ist bezeichnend für die Frühzeit des Mittelalters, daß sie keinen Namen von Künstlern, sondern das Gedächtnis nur an Fürsten und Bischöfe kennt, die eine solche Kunst erst möglich gemacht haben. Schon allein der Stilunterschied an einzelnen Werken dieser Periode, den wir erst in jüngster Zeit zu beachten gelernt haben, zeigt uns, daß verschiedene Hände in den zahlreichen Werkstätten tätig waren, die kunstbegeisterte Gelehrte und Fürsten gegründet haben.

Nach der römischen Reise Bernwards entstanden die großen Kunstwerke in Hildesheim. In der Kirche St. Michael stellte er um 1020 eine große Säule, fast vier Meter hoch, auf, die auf einem Spiralband das Leben Christi in achtundzwanzig Darstellungen schildert. Der Gedanke ist rein römisch und eine getreue Nachahmung der Trajanssäule zu Rom. Die kräftig reliefierten Szenen in traditionellem Stilschema lassen an einen Künstler denken, der in der Maasgegend gelernt hat.

Anders mit zwei weiteren Kunstwerken aus seiner Zeit: den Leuchtern der Magdalenenkirche, in denen sich zum erstenmal in hoher Kunst volkstümliche Elemente, Tiere und Menschen in Ornament-

verschlingungen, bemerkbar machen, und dann mit den berühmten bronzenen Türflügeln des Domes, die 1015 vollendet wurden. Beide zeigen deutschen Geist in ganz besonderem Sinne. Die Anregung zu den Türflügeln ging auch auf Rom zurück, nämlich auf die Holztüre zu St. Sabina zu Rom. Aber der kühne Geist des Gießers begnügt sich nicht damit, die einzelnen Platten zu gießen und dann über einem Holzkern zusammenzusetzen, sondern in ungeheurer Erschwerung seiner Arbeit gießt er die vier Meter hohen Türflügel in einem Guß. Ob dieser Techniker, der sicher seine Erfahrung nicht in Deutschland, wo es überhaupt nur wenige Bronzen gab, gesammelt haben konnte, mit den Künstlern identisch ist, die die Türen in Mainz modelliert haben, bleibt fraglich. Nach anderen Analogien ist es sogar nicht einmal wahrscheinlich.

Die beiden Flügel erzählen die Geschichte des Sündenfalls und die Erlösung aus dieser Sünde, inhaltlich schon als symbolische Introduktion für die Scheidewand zwischen irdischer Welt und Heiligtum bedeutungsvoll. Auf acht Feldern, von oben nach unten laufend, zeigt der linke Flügel die Paradiesgeschichte, von der Erschaffung der Eva bis zum Morde Kains, der rechte Flügel dagegen, von unten nach oben laufend, bringt das Leben Jesu von der Verkündigung bis zur Erscheinung des Auferstandenen vor der Magdalena.

Eigenartig unverbunden stehen die Platten nebeneinander. Von einer eigentlichen Gesamtkomposition der Türe kann keine Rede sein. Kein Feld nimmt auf das andere in der rhythmischen Flächenaufteilung Rücksicht. Man sieht der Türe an, daß der entwerfende Künstler, ganz unbekümmert darum, jedes Feld für sich konzipiert hat. Für unsere Zwecke sei das letzte der Felder zur Erklärung des Stils herausgegriffen.

Sozusagen in stenographischen Abkürzungen, nicht sinnlich, sondern in einer abstrakten Bildersprache wird der wunderbare Vorgang im Garten geschildert, wo Christus der Magdalena als Gärtner erscheint, sie ihn aber nicht erkennt, bis er endlich ausruft: Noli me tangere — Rühr' mich nicht an!, und als glorreich Auferstandener ihr entschwindet. Wie ganz anders steht dieser Vorgang durch berühmte, spätere



Bilder, erfüllt von feinstem Gefühl und idyllischer Naturerkenntnis, vor unseren Augen! Nichts von dem! Dafür wird der Garten des Joseph von Arimathia nur durch einige große und kleine Weinstöcke, in denen adlerartige Vögel sitzen, mehr ornamental füllend, als sinnenvoll wirkend angedeutet. Ein antikischer Glockenturm mit Türe, dahinter in kühner Verkürzung, aber perspektivisch unmöglich, die Stadtmauer — die Andeutung Jerusalems. In der Mitte, in auffälliger Betonung der Mittelachse — andere Platten weichen gerade von dieser Symmetrie stark ab — auf einem rein ornamental angedeuteten Boden der Auferstandene, in nichts idealisiert oder verschönlicht; im Gegenteil in unbeholfener Eckigkeit beugt er sich nach unten, erschreckend große Hände ausstreckend, das etwas krankhafte Haupt stark vorbeugend. Die Handlinie führt klar und deutlich zu der am Boden fast kriechenden Magdalena, die im einzelnen nicht charakterisiert wird, sondern nur wie ein Wurm in einer Knickung nach oben schnellt. Seltsam, wie auch hier nur die großen Hände den geistig-seelischen Kontakt angeben. Hier liegt eben der Knotenpunkt des künstlerischen Wollens dieses frühen, primitiven Künstlers — er war sicher kein Fremder, sondern ein Deutscher, vielleicht ein Sachse. Er will keine Schönheit, keine Eurhythmie, kein gleitendes Fließen der Linie, keine Ponderation der Gestalten zueinander. Er will dies nicht, weil er es auch nicht kann, weil er es nicht im Blute hat, dazu ist er zu robust, zu ungebrochen, zu eindeutig. Was er will, ist die überzeugende Kraft des Ausdrucks: der Mächtigkeit Christi und der Hilflosigkeit der armen Frau. Wie klar kommt dieses Ausströmende der überirdischen Macht des Heilandes durch das Unschöne der Bauch- und Fußlinie heraus, wieviel liegt in der Sprache dieser scheinbar so ungefügen Hände. Aus all dem Traditionellen ringt sich hier stammelnd und lallend die eigenmächtige und eigenwillige Sprache des Deutschen heraus, die charakterisierende Ausdruckskunst in einer ungestümen Leidenschaft. Das ist das Neue, das wir bisher in keinem karolingischen und ottonischen repräsentativen Kunstwerk gefunden haben. Dieser Eigenwille fürchtet sich auch nicht vor dem ständigen Wechsel der Reliefbildung, wie er bald den Kopf Christi ganz weit

heraustreibt, bald den Turm nur wie eine Strichzeichnung aufliegen läßt. Er fürchtet keine anatomische Unrichtigkeit und keine Häßlichkeit. Wenn nur die abstrakte Idee dieses wunderbaren Vorganges deutlich wird, und das ist ungewöhnlich gut gelungen. Allerdings, daß sie ihm so außerordentlich gut gelang, verdankt er doch alter Sehschulung. Gewiß steht die Handlung in keinem perspektivischen Raum, und trotzdem haben wir das unbestimmte Gefühl einer weiten, großen Fläche, auf der sich das Ganze in einem atmosphärischen Raum abspielt. Diese Illusion, die durch die Spannungen der leeren Flächen zwischen Bäumen, Turm und Figuren erzeugt wird, entspringt rein malerischen Intentionen, die aus antiken und byzantinischen Miniaturen (illustrierten Handschriften) auch in die Plastik übergegangen sind, und damit kommt uns eine weitere wichtige stilistische Erkenntnis: eigentlich ist diese ins Runde getriebene Tafel gar kein Relief in plastischem Sinn, weil es nicht nach plastisch-tektonischen Gesetzen gearbeitet ist, sondern ein malerischer Entwurf mit Weichheiten der Übergänge und zeichnerischer Schärfe der Linie, der nur zufällig in ein Relief übersetzt worden ist. Hier sehen wir also die Anfänge plastischen Arbeitens von malerischen Grundtendenzen aus.

2

Muttergottes aus dem Pustertal

Bayrisches Nationalmuseum

Eine starre, unbewegte Figur, die Umrisse fast vollständig geradlinig, streng kubisch geschlossen, als ob sie aus einem Baumstamm gehauen wäre. Die Vorderfläche fast ganz in einer Ebene liegend, Kniee — obwohl im Sitzen geknickt — und Hände kaum hervortretend. Die Faltengebung auf ganz wenige, parallellaufende Linien, die mehr eingeschnitten als gerundet sind, beschränkt. Das Kindchen eingedrückt in den Schoß, eher aufgeklebt als sitzend. Die Gesichter ohne jede seelisch-menschliche Belebung, von einer maskenhaften Größe der Form.

Was soll diese Figur? werden nicht wenige der Heutigen fragen. Gewohnt an die menschlich anmutige Bewegtheit und Freiheit Raffaelischer oder Rubensscher Madonnen oder gar an die süßlichen Nachtreter der Großen haben sie keine Verbindung mehr zu der geistigen Auffassung einer ganz fernen Welt. Ja, manche werden überhaupt ihre künstlerische und geistige Bedeutung in Frage stellen. Das alte Schlagwort von Nichtkönnen wird am ersten zur Hand sein.

Und doch genügt die schärfere Beobachtung am Original, um zu ersehen, daß von einem Nichtkönnen keinesfalls die Rede sein kann. Im Gegenteil, wir haben schon allein technisch eine fast raffinierte, hochkultivierte Arbeit vor uns, die zu leisten nur eine ausgezeichnete, langjährige, traditionserfüllte Schulung imstande ist.

Über einem Kern von Lindenholz ist, zum Teil wieder auf Leinwandunterlegung dort, wo Risse oder Äste im Holz sind, ein sehr dicker feingeschlämmter Kreidegrund aufgetragen. Auf ihn sind die Farben gemalt: meist Gold und Silber, letzteres jetzt schwarz oxydiert. Das weiße Kopf- und Brusttuch ist mit braunen Streifenmustern belebt. Die Augen sind aufgemalt, Mund und Wangen mit Rot gehöht. Die Steine auf der Zackenkrone werden durch aufgelegten Kreidegrund gebildet. Dagegen war auf Brust und Hals, wie noch kleine Löcher anzeigen, ehemals Metallschmuck angesetzt. Der Thronstuhl zeigt die Formen des alten antiken Faltstuhls. Tierköpfe bilden die Seitenlehnen, die Füße in Gestalt von Tierkrallen sind rot aufgemalt. Den Hintergrund bildet ein schmales Brett in Giebeldreieck, das in der Art eines byzantinisch-sarazenischen Seidenstoffes mit Adlern, Greifen und Löwen in gelben Kreisen auf braunem Grund bemalt ist. Allerdings, das Bild steht heute nicht in der alten Frische vor uns, nicht funkelnd im Glanze von Gold und Silber, nicht sprechend in einer lebhaften, Natur nachfühlenden, aber nicht nachahmenden Farbe. Schwarzbraun erscheint es — das gläubige katholische Volk nennt deshalb derartige alte Bilder häufig die „schwarze Muttergottes" —, weil der Kerzenrauch, die Weihrauchwolken und der Staub der Jahrhunderte das Äußere vollständig gedunkelt haben. Einzelne Teile der Hände sind verlorengegangen.

Wir wissen nicht, wer dieses Bild gemacht, wie wir aus den frühen Tagen beginnender christlich-deutscher Kunst keinen einzigen Künstlernamen überliefert bekommen haben. Es ist dies auch ganz nebensächlich, denn die Bildwerke dieser Jahrhunderte haben nichts von Individualität an sich. Es sind Typen, häufig fast genau wiederholt, kaum in Jahrhunderten ein wenig variiert. In größeren Werkstätten wurden sie wohl handwerksmäßig gefertigt, sei es in Kathedralstädten oder Klostersitzen. Sie standen an den Wänden düsterer romanischer Kirchen oder auf Säulen hinter den einfachen Altartischen, wo der Priester die Messe las. Ihr Stammbaum geht weit zurück in ferne Zeiten und ferne Länder. In Byzanz hat man derartige Bilder, gemalt oder geschnitzt, zuerst wohl im sechsten Jahrhundert aufgestellt, wo sie vom Volk als Gnadenbilder verehrt wurden. Es gab in Byzanz eine ganze Reihe derartiger Gnadenbilder: die Hodegetria, die Nikopoia, die Blachernitissa, die Eleoussa, die Kyriotissa. Ihr Ruhm erfüllte bald die Länder. Wallfahrten wurden veranstaltet, Votivtäfelchen in Elfenbein, Metall, Email brachten ihre Kunde auch in abgelegene Gegenden. Man ließ sich derartige Bilder kommen; Fürsten, Bischöfe und Klöster machten sich damit Geschenke. Vor allem zwei Typen wanderten ins Abendland, nach Italien, Spanien und Frankreich; sie drangen über die Alpen nach Deutschland, Ungarn, Böhmen, bis nach Schweden, Finnland und Norwegen. Es waren dies die Nikopoia, „die Siegbringerin", ein Gnadenbild, das die byzantinischen Kaiser mit ins Feld nahmen, und die Hodegetria, das Bild, das man an der Straße der Wegführer (der Reiseführer) in Byzanz verehrte, weshalb es wohl auch das Schutzbild der Wanderer wurde. Unser Kunstwerk stellt die Nikopoia dar. Charakteristisch für sie ist, daß das Kind in strenger Symmetrie im Schoße der Mutter sitzt. Beide heben segnend die Hand. Bei der Hodegetria sitzt das Kind auf dem linken Knie der Mutter, in der Hand eine Rolle haltend oder auch die Hand im Segensgestus erhoben.

Gerade dieser Segensgestus kann uns den Schlüssel zum Verständnis der geistigen Einstellung geben. Die Mutter des Herrn mit ihrem göttlichen Kinde thront über und außer der irdischen Welt, fern der Schar



der Gläubigen. Sie, ein Sinnbild und Symbol als Trägerin des Göttlichen, steht über und außerhalb des alltäglichen Getriebes, sie lächelt nicht und spielt nicht und tändelt nicht. Sie steht der Gottheit näher als den Menschen. Die Transzendenz, das Überirdische der göttlichen Idee herrscht hier in einer unerhörten Ausschließlichkeit. Welt und Gott wird durch das Bild so scharf getrennt, daß mancher ein solches Bild wie einen Fetisch empfinden wird, daß mancher davon spricht, es sei „tabu", wie die Neger sagen, die damit die nervenerschütternde, an Religion anklingende Schreckwirkung meinen, die von solchen „Götzen" ausgehen. Bei diesen christlichen Bildern ist aber doch ein wesentlicher Unterschied von derartigen heidnischen Bildern, sowohl in der Idee als in der Form. Nicht das Bild ist der Götze, sondern das Bild ist nur ein Symbol, ein Gleichnis. Und deshalb wird es auch in der Form niemals so verzerrt, daß etwa der Schrecken vom Bild als solchem ausgeht, sondern, abgesehen von Fratzen dekorativer Art, wird das Irdisch-Menschliche so zurückgedrängt, daß nur das Hieratisch-Dogmatische, die religiöse Grundidee ihre Geltung behält. Und sie wirkte um so stärker, als ja diese in kräftigen Farben bemalten Figuren in dunklen Kirchen und Kapellen standen; der Glanz flackernder Kerzen huschte über sie und ließ die starren Formen und die in überirdische Fernen gerichteten Augen mystisch erzittern. Traten nun diese derben, primitiv empfindenden, von Schuld und Fehl bedrückten, abergläubisch von Geistern, Kobolden und alten Göttern geplagten Menschen vor solche Bilder, so mußte sich vor ihnen die Idee der Religion, des Christentums, der Kirche übernatürlich wesenhaft aufrichten als eine jenseits der irdischen Grenzen wirklich vorhandene Welt, die hier drohend und mahnend ihre Rechte geltend macht. Es ist der Gedanke der alles beherrschenden Ewigkeit, der vor die Welt tritt.

Und das ist nicht nur das religiöse Wollen einer Idee, das ist auch das formale Wollen der Kunst. Auch sie will nicht das Irdische geben, nicht ablenken durch irdische Zutaten, durch schöne Blumen, ein spielendes Kind oder ein bellendes Hündchen, eine sehnsuchtsvolle Landschaft; sie will auch nicht menschliche Seelenbewegungen geben, nicht das zarte Versenken der Blicke von Mutter und Kind, nicht das liebe-

volle Lächeln der Mutter, die jubelnde Freude des Kindes. Diesen Reichtum der Menschenseele will nicht und fühlt auch kaum das harte, primitive Innenleben einer wesentlich agrarischen Bevölkerung. Nicht das Bewegliche machte zudem auf den damaligen Menschen Eindruck, sondern vielmehr eine selbstsichere Ruhe, möglichst verstärkt durch Prunk, wie dies auch für die göttliche Repräsentation aus den Vorstellungen und Gewohnheiten, die das byzantinische Hofzeremoniell geprägt hatte, entsprang; nicht umsonst ist Maria als gekrönte Himmelskönigin charakterisiert. Gewiß sind auch Entwicklungsfaktoren der Kunst für die Form maßgebend. Die geringe plastische Vertiefung zeigt, daß die plastische Figur fast kaum mehr als eine Ablösung der Malerei und des Mosaiks von der Wand ist. Plastische Tiefen in den Raum hinein fühlt diese Zeit noch nicht. Ahnend und tastend deutet sie nur Raum an, aber sie mißt ihn noch nicht künstlerisch aus.

Diese Grundauffassung nach Idee und Form kann natürlich nur aus einer solidarischen Einfühlung erwachsen, die bei der damaligen kulturell überlegenen Stellung des Christentums selbst wieder international sein muß. Völkische oder gar landschaftliche Unterschiede machen zu wollen, ist sehr schwer; höchstens daß man einige technische Besonderheiten für diesen Zweck äußerlich geltend machen kann. Sonst ist die ganze abendländische Kunst fast gleich. So kann man auch unser Bildwerk nur mit einigem Zögern — nähere Provenienzangaben fehlen —, veranlaßt von gewissen Formen des Gesichts, der Falten und der plastischen Rundung ins Pustertal setzen, wo ähnliche Figuren in Innichen stehen. Und ebenso vorsichtig wird man bei der Datierung sagen müssen, daß es wohl in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts gehört. Damit würde dieses Werk an der großen internationalen Verkehrsstraße entstanden sein, die von Italien nach Deutschland führt. Gerade hier war ja eine Einfallpforte christlich-byzantinischer Kunst, die über Venedig und die oberitalienischen Städte nach Salzburg, Augsburg, Regensburg führte. Die Alpenländer und Südbayern waren ehemals erfüllt von diesen Madonnenfiguren, von denen doch noch so manche auf uns gekommen ist.

II

Heroische Monumentalität

Ungefähr 1200—1270

Um 1190 machen sich die ersten Zeichen einer Wende bemerkbar. Die große Blüte der deutschen Plastik naht heran, die größte Zeit, die die deutsche Kunst, wenigstens in der Plastik, überhaupt erlebte. Innerhalb von zwei Generationen, in einer fast treibhausmäßigen Geschwindigkeit ersteht die volle Schönheit dieser Bewegung. Dieser Schnelligkeit gegenüber kann der Vergleich nur mit der griechischen Plastik zur Zeit der Perserkriege gezogen werden, jedoch daß hier in Deutschland die Stufe der Barbarismen und die Stufe der Klassizität viel näher beisammenliegen.

Das Lebensgefühl des deutschen Volkes hat sich wesentlich im zwölften Jahrhundert gewandelt. Immer mehr wird das Dumpfe, Wirre, Verzettelte abgeschüttelt. Die Hohenstaufen haben in bitteren Kämpfen das Reich geeint, fast steht es unter Heinrich VI. auf dem Gipfel einer wirklichen Universalmonarchie. Auch der jähe Tod des jungen Kaisers erschüttert den Glauben an die Weltherrschaft noch nicht. Im Gegenteil, noch weitere Aussichten erwachsen mit dem heranwachsenden Friedrich II., dem hochbegabten Herrscher, dessen Macht von der Nordsee bis zum Mittelländischen Meere sich erstreckt. Innerlich verwachsen die beiden Kulturkreise, die in Deutschland bisher deutlich merkbar sind: der südliche unter mehr italienischem Einfluß, der westliche im Gefüge der alten lotharingisch-westlichen Kultur, fühlbarer zu einer inneren Einheit. Allerdings, die politische Wende tritt gerade in diesem Zeitpunkte ein; 1213, 1220 und 1232 sind die folgenschweren

Daten, da das Landesherrentum, die Territorialherrschaft, sich durchsetzt und damit der individuell-partikularistische Geist Deutschlands über die unitarische Idee endgültig siegt. Die Folgen auf dem Gebiet von Kultur und Kunst machen sich jedoch erst in den folgenden Perioden bemerkbar. In dieser Periode verhindern sie nur das endgültige Zusammenwachsen. Die Möglichkeit einer künstlerisch-kulturellen Einheit ist wenigstens gegeben. Gewisse Landesteile: Bayern, Schwaben, der Mittel- und der Unterrhein, also die eigentlichen bisherigen Kulturträger, treten auffallend zurück, dagegen macht sich mit Ausnahme von Straßburg, das die hauptsächliche Einfallpforte westlich-französischer Kunstauffassung wird, die östliche Peripherie überraschend bemerkbar; eben die Gegenden, die bisher arm an Kulturgütern waren. Das östlichste Franken mit Bamberg, also das Vorland gegen die wendischen Völker, dann Sachsen die ganze Elbe entlang, die eigentliche kolonisierende Vormacht Deutschlands in diesem Jahrhundert, sie sind der Schauplatz des neuen Kunststils, und auch in diesen Gegenden entwickeln wieder bezeichnenderweise die Schützlinge des Kaisers, die Träger des imperialen Einheitsgedankens: die Reichsbischöfe in den neugegründeten Bistümern, die moralische und finanzielle Kraft zu der ungeheuren Bautätigkeit dieser Jahrzehnte, die sich vor allem in Magdeburg konzentriert.

Die Einheit der Bewegung, der seltsame Fall in deutscher Geschichte, daß es einmal eine Art von zentralem Mittelpunkt für eine Kulturbewegung gibt, entsteht nicht dadurch, daß dieses Gebiet diktatorisch herrscht, sondern daß es die bedeutendsten Persönlichkeiten an sich zu ziehen weiß. In die sächsische Kunst münden die Kanäle von mittel- und niederrheinischer Werktätigkeit, Brücken schlagen sich wieder nach Bamberg. Das westliche Straßburg wird fast für anderthalb Jahrhunderte die tonangebende Vormacht für ganz Süddeutschland: für Worms und Freiburg, für Wessobrunn und Landshut, für Regensburg und später selbst für Rottweil, Nürnberg und München. Eine gewisse Stetigkeit, das Bedeutungsvollste für eine gesetzmäßige Kunstentwicklung, ist damit gewonnen, das Nur-Sporadische der vorausgehenden Perioden endgültig überwunden.

Nur durch Persönlichkeiten konnte dieses große Ziel erreicht werden. Und berstend voll ist diese Zeit von großen Männern, nur einige Namen sollen hier stehen: Innocenz III., Gregor IX., Heinrich der Löwe, Friedrich II., Franz von Assisi, Dominicus, Thomas von Aquin, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Meister Eckhardt, Albertus Magnus, alle haben sie auf Deutschland unermeßlichen Einfluß gewonnen. Ebenso große Künstler treten uns faßbar, greifbar entgegen, zum erstenmal deutsche Künstler, Persönlichkeiten, nicht nur technische Könner oder mäzenatische Kunstfreunde, nicht nur aus dem Dunkel eines Volks- und Religionsbewußtseins Schaffende, sondern Menschen von individuellem Wollen und deshalb individueller Stilausprägung. Wir kennen leider von keinem den Namen, haben von keinem auch nur die leiseste Ahnung, wessen Stammes und Art er war.

Mühsam ist trotzdem die Kunstwissenschaft den verwehten Spuren dieser Künstler nachgegangen; es ist dies das Verdienst einiger weniger Forscher, die kaum länger als vor 30 Jahren, nicht selten unverstanden bekrittelt, dies Geheimnis zum Teil enthüllten. Heute wissen wir, wo diese Künstler deutschen Stammes sich die letzten großen Eindrücke für ihr erwachendes neues Kunstgefühl geholt. Wie die Scholaren an die Universität Paris und an die platonische Schule zu Chartres zu den Lehrstühlen eines Abälard, eines Wilhelm von Auvergne, eines Alexander von Hales, eines heiligen Bonaventura, eines Thomas von Aquin gewandert sind, wie die Dichter ihre Stoffe aus der feudalen Kunstdichtung der Provence und Frankreichs entlehnten, so pilgerten die besten deutschen Künstler, zuerst die Architekten, dann die Bildhauer, in die großen Bauhütten der Isle-de-France, nach Chartres und Reims, nach Paris und Amiens; sie haben dort mitgearbeitet — mehr wie eine Statue an nordfranzösischen Kathedralen mag die Meißelhiebe deutscher Hände tragen —, sie haben studiert und verglichen, sie haben vor allem den großen Geist aufgenommen, der aus technisch-stilistischen Bedingungen, aus Reminiszenzen antiker klassischer Statuen, aus byzantinischen Elfenbeinen und spätantiken Triumphbogen an der Reibungs- und Durchdringungsfläche germa-

nischen und romanischen Wesens eine neue höchste Blüte mittelalterlicher Kunst erstehen ließ, die ebenso alte Tradition wie fränkische Kraft, gallischen Esprit wie christlichen Universalgeist in sich vereinigte. Die Weltanschauung, an der Jahrhunderte hindurch alle Völker des Abendlandes gebaut und die in der Isle-de-France zuerst logisch formuliert wurde, diese internationale Anschauung formt auch den ersten großen universalen Kunststil des Mittelalters, in dem alle regionalen Strebungen der vorhergehenden Zeit münden. Die romanische Kunst wird abgelöst von dem, was wir heute gotische Kunst nennen.

Das überfeinerte, malerisch-illusionistische Scheinrelief der byzantinischen Richtung, die ungefügen Barbarismen der eigenen ungeordneten Natur treten zurück, bleiben höchstens in einigen peripheren Außenseitern noch wahrnehmbar. Aber auch die rein repräsentativ-dogmatische Vorstellung, die absolute Transzendenz der göttlichen Erscheinungen verliert ihren Sinn, keineswegs aber das Christentum. Man hat hier in dieser Periode schon den Anfang der Neuzeit sehen wollen, indem man von einer Verweltlichung und Veräußerlichung sprach. Nichts falscher als eine solche Behauptung! Das Christentum in seiner ausschließlichen geistigen Fundierung aller Lebensäußerungen umklammert die ganze Periode von Konstantin bis zum Humanismus und der Renaissance zu einer Einheit, eben der Einheit des Mittelalters. Nur daß diese Einheit keine Einförmigkeit ist, sondern die ungeheuren Spannungen, die das Christentum in sich birgt, bald in dieser, bald in jener Beleuchtung erschauen läßt. Aus der Übernatur des Glaubens erwächst nur die Naturfreudigkeit der geschauten, erlebten und gefühlten Welt; die Kunst bildet das gleiche, was die Geistigkeit dieser Zeit durch Thomas von Aquin in der „Summa theologica" (1265—74) als intellektuell-philosophisches Lehrgebäude, als Scholastik zusammengefaßt hat. Hier hat der Realismus, die Humanität, die Diesseitsfreude ihre innere, übernatürliche Verankerung gefunden. Und wie die Scholastik kühne Gedankenbauten, eine Philosophia perennis errichtet, so gestaltet die Kunst die himmlische und irdische „Divina comoedia" in ihren Bildern, an Chorschranken und Säulen, vor allem aber an den Portalen, Türmen und Gesimsen,

nicht mehr gemalt, wie in frühchristlicher und zum guten Teil noch in romanischer Zeit, sondern rund gebildet, faßbar in Licht und Schatten, in Bewegung und Gestus. Die großen gotischen Kathedralen in St.-Denis und Chartres, in Paris, Laon, Reims und Amiens geben mit einer inneren Notwendigkeit den Auftakt, wo doch mitten im Herzen dieser Bewegung, in Paris, die geistige Quelle aller mittelalterlich-internationalen Kulturpflege quillt.

Hier in Frankreich formt sich auch der Stil. Nicht mehr malerische Anregungen nachahmend, sondern aus den tektonischen Kanten, Säulen und Portalfugen herauswachsend, selbst ein Glied einer Architektur, eines Gefüges werdend. Jetzt erst tritt an Stelle eines ornamentalen oder kunstgewerblichen Zierstückes eine kubische Masse, ein Block in drei Dimensionen, ein plastischer Körper, dessen Form im Dienst eines Monuments festgelegt ist. Die Kleinlichkeit, Zierlichkeit und Weichheit verschwindet zu einer herben, stracken, gebändigten Größe. Die Einzelfigur verliert ihren isolierten Sinn, sie tritt zuerst in rhythmische Verbindung, später in dramatische Beziehungen zu anderen Figuren. Aber dadurch, daß sie sich rundet, wird sie auch anderseits ein Wesen für sich, sie gewinnt jetzt erst Eigenwert und Eigensinn, sie gewinnt jetzt erst eine menschliche Seele. Gerade das ist nun der eigentliche Pulsschlag der neuen Zeit, der Differenzierung der menschlichen Seele nachzugehen. Das ist christliche Kunst, europäische Kunst, das ist aber auch das Neue, das die mittelalterliche Kunst über die formale Schönheit der Antike hinausführt bis zu einer Einseitigkeit, daß sie fast wieder die Form über der Seele vergißt. Diesen Weg geht die Kunst in dieser Periode noch nicht, sie steht jetzt auf dem momentanen Punkt der gleichgestellten Wage, jener seltene Augenblick, wo sich in einer Stilrichtung zwei Gegensätze das Gleichgewicht halten können.

Deutschland hat die Welle, die von Frankreich herüberkam, aufgenommen. Man hat das wohl aus chauvinistischen Gründen nicht wahrhaben wollen. Aber ist es nicht die schicksalshafte Bestimmung Deutschlands nach geographischer Lage und blutsmäßiger Anlage, das Land der Mitte in Europa zu sein, die Strömungen von West

und Süd aufzunehmen und sie selbst wieder nach Norden und Osten weiterzugeben? Der Schwerpunkt der Fragestellung beruht nicht auf Bejahung und Verneinung dieser historischen Tatsache, sondern auf der Feststellung: hat Deutschland diese Dinge nur übernommen oder ihnen auch von nationalem Eigengut dazu zu geben, sie zu steigern gewußt? Seltsam, wie nun gerade hier schon bei dieser Rezeption geistigen Fremdgutes zwar die Formulierung vom Ausland erfolgt, aber in der letzten Phase erst in Deutschland die äußerste Folgerung gezogen wird, ein Vorgang, den wir sowohl in der Spätgotik wie in der Barockzeit wiederfinden werden. Während in Frankreich die Bewegung in einer leeren, kalligraphisch idealisierten und verzierlichenden Klassizität zu erstarren droht, bis erst im vierzehnten Jahrhundert neue äußere Impulse Wandel schaffen, gibt Deutschland aus seinem innersten Fühlen nicht nur die letzte Möglichkeit monumentaler Realität und heroischer Zeitcharakteristik, die unvergängliche Typen europäischer Kunst schafft, sondern auch einen barocken Schwung und eine seelische Zartheit, die Stil und seelisches Erleben zu einer letzten Einheit und Schönheit erheben.

Mit einer fast logisch konsequenten Folgerichtigkeit ist dieser Umschwung auf deutschem Boden, vor allem auf sächsischem Boden zu verfolgen. In den zwei ersten Jahrzehnten, von 1190 bis 1210, bekommt das Auge der Künstler fast plötzlich einen neuen Sinn für den Rhythmus antiker Faltengebung, wie er ihnen aus den byzantinischen Kleinplastiken entgegentritt. Die härtere Form, die sie sich inzwischen erarbeitet haben, kommt der plastischen Rundung zugute. Die Chorschranken von St. Michael in Hildesheim, das Türbogenfeld zu St. Godehard, die Chorschranken zu Halberstadt (alle um 1200) haben diesen Übergangsstil. Eine zweite Periode zeigt das fast rein imitatorische Einströmen französischer Schulung. Schon vor 1200 die Galluspforte in Basel, die mit Burgund zusammenhängt, zuletzt um 1245 die Portalfiguren der Liebfrauenkirche zu Trier, die Pariser Schulgut sind; in der Mitte um 1220 die ursprünglich als Portalskulpturen gedachten Reliefs im Dom zu Magdeburg, aber später untektonisch am Chorbogen angebracht, die nur als die starren, unselb-

ständigen Nachahmungen eines mehr schulgerecht stolzen, als klugen und selbständigen Schülers der Hütte von Notre-Dame zu Paris gelten dürfen. Den wirklich innerlich verarbeiteten Abschluß bildet die goldene Pforte zu Freiberg in Sachsen, eine geistvolle Zusammenfassung französischer Portalprogramme in verkürzter, jedoch selbständiger Form, eine Schöpfung eines den plastischen und tektonischen Gedanken völlig Beherrschenden, der deutschen Stil mit französischer Idee in Ausgleich zu setzen weiß. Von ihm geht dann der Schritt zu den Großen der letzten Perioden. Der Ecclesiameister zu Straßburg (um 1235—50), der von Chartres kommt, läßt am stärksten die französische Schulung erkennen, aber auch er ist in seiner barocken Bewegtheit und der Stärke des inneren individuellen Erlebens ein ausgesprochener Deutscher; dann die zwei großen Bamberger Meister: der mehr noch aus byzantinischer Bewegtheit genährte, seltsam groß und einsam dastehende Prophetenmeister der Chorschranken (um 1225—35) und der Meister der Adamspforte (zwischen 1250—60), der in Reimser Hütten lange gearbeitet haben muß, aber in ungebrochener Deutschheit die nationale Seele, Größe und Hoheit auch aus französischer Schulung aufleben läßt; und schließlich der Naumburger Meister (um 1250—70), der die letzte Folgerung zieht und den Weg über die höchste monumentale Charakterisierungskunst bis zu einer fast naturalistischen und malerischen Ausdruckskunst schreitet.

Kruzifix und Madonna als Holzfiguren, die Grabdenkmäler als Steinfiguren wurden gegenüber der gebundenen Architekturplastik die Träger der rein statuarischen Vorstellungen. Denn immer mehr werden die Figuren bei diesen Darstellungen vollrund oder doch als nur rückwärts abgeflachte Wandfiguren gegeben. Auch die Grabdenkmäler, vielfach in Form der liegenden Tumba, zeigen die Verstorbenen in voller Figur auf der Platte liegend.

3

Der Ecclesiameister

Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster

Zwei wundervoll edle Frauengestalten! In idealisierter, aristokratischer Schlankheit ragen sie hoch empor. Edel und vornehm ist das ganze Gehaben dieser Frauen, beherrscht von innerem Wollen, geschmeidig in der behutsamen Bewegung der Gelenke. Wie fein die Finger die Geräte fassen, wie biegsam sich die Köpfe neigen, wie gelenkig die Wendungen in den Hüften sind. Die Modetracht der Zeit umhüllt den Leib. Ein langes Untergewand von seidenweichem Bruch, enger die Brust umspannend, in zahllosen Fältelungen in den Ledergürtel mündend und dann weit und weich ausstrahlend, sanft in lindem Falle sich nach unten ergießend und um die Füße dann einen Strudel von Wellen bildend. Ein Mantel umschließt rahmend nochmals die Schultern der Ecclesia, während die Synagoge daneben fast ein wenig beraubt dasteht.

Welch eigenen Sinn das Gewand bekommen hat! Aus der außerordentlichen Musikalität des Fallens erwächst eigentlich erst der geistige Sinn der Gestalten: diese vornehme Beherrschtheit, das Züchtige und Mädchenhafte. Das Gewand verhüllt die Schönheit des Leibes, aber es beseitigt sie nicht, drängt sie nur zurück in eine Sphäre des geläuterten Empfindens. Sinnenfreudigkeit läßt nicht das jugendlich Sprossende in einer Verkapselung verkümmern. Wie die schwellende Brust etwa das Gewand der Synagoge unter der Achsel spannt, wie der Gürtel die Hüfte heraustreten läßt, wie die Kniee an den Stoff leicht stoßen, überall macht sich der Leib unter dem Gewande bemerkbar. Aber wie man bei einer taktvoll gekleideten Frau diese Dinge nur bemerkt, wenn man den Blick absichtlich darauf richtet, so auch hier, vor allem weil darüber siegreich der geistige Ausdruck des Hauptes steht. Ein feingerundetes Oval, zu idealisierter Schönheit und

Ausgeglichenheit gehoben, umrahmt von einer Fülle groß und frei fließender Haarlocken.

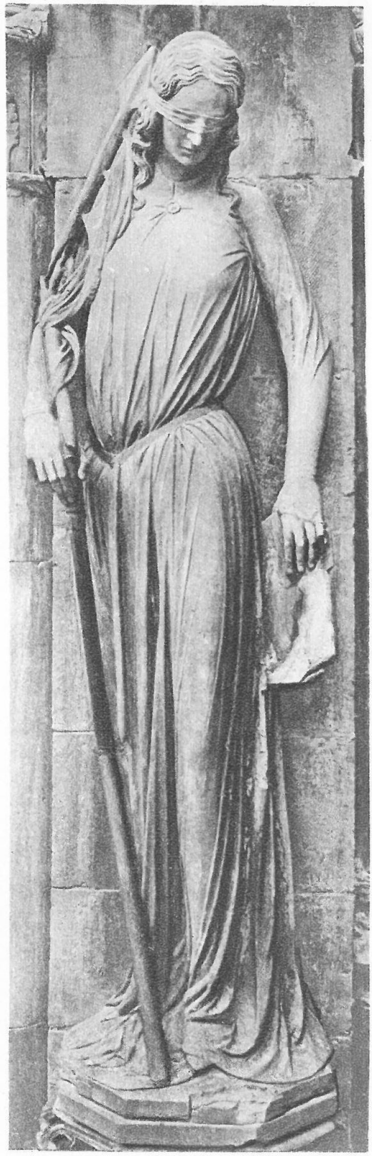
In dem Gegensatz dieser beiden Köpfe lebt auch das dramatische Moment dieser beiden Figuren, wenn auch keineswegs ausschließlich; denn dasselbe Gefühlselement prägt sich auch in den Biegungen der Körper aus. Rechts und links von dem romanischen Doppelportal des südlichen Querschiffes stehen die beiden Frauen vor den Säulen, getrennt durch einen ziemlich weiten Zwischenraum. Trotzdem ist die innere Zusammengehörigkeit in der ganzen Haltung und dem korrespondierenden Rhythmus sofort klar. Inhaltlich liegt das alte dramatische Streitgespräch zwischen altem und neuem Bunde, verkörpert in den Gestalten der Ecclesia, gekennzeichnet durch Kreuzesstab, Kelch und Krone, und der Synagoge mit Gesetzestafeln, geknicktem Fahnenschaft, die Augen verbunden (als Zeichen der selbstverschuldeten Blindheit), die Krone ist ihr vom Haupte gefallen. Der Sinn des Streites klingt nochmals in den alten, jedoch nicht mehr ursprünglichen Inschriften wieder: „Mit Christi Blut überwind' ich dich" und „Das selbig Blut erblindet mich." Das Urteil im Streit ist gesprochen. Die Synagoge bricht zusammen, aber als edle Kämpferin nicht schreiend oder klagend, sondern in wundervoller Beherrschtheit sinkt sie nur in sich zusammen. Die Spannung der Muskeln löst sich, das Haupt senkt sich wehmütig herab, die Hände fassen ohne innere Stärke Tafeln und Stab. Schamvoll wendet sie sich ab. Die Siegerin, die Kirche, dagegen stolz aufgerichtet; alles strafft sich an ihr, fest und mutig faßt sie den Kreuzstab, mit ernstem, innerlich leuchtendem Blick vertritt sie noch ihr gutes Recht, sich in die Gegnerin förmlich einbohrend.

Eben diese dramatische Verfugung ist das Neue an den Portalskulpturen der Kathedrale. Während früher die Figuren völlig zufällig oder, wenn sie gegen Ende des zwölften Jahrhunderts immer mehr Gesamtideen darstellen wollten, so doch stilistisch zufällig nebeneinander standen, entstehen jetzt die großen Portalprogramme, die im Gesichtskreis der christlichen Typologie Altes und Neues Testament in beziehungsvollsten Zusammenhang bringen, auch nicht davor zurück-

schrecken, Profanes in symbolische Bedeutung zu bringen, selbst die Welt des Unheiligen, der Sünde und der Satire an abgelegeneren Stellen als Widerspiel hereinzuziehen. So hat auch der leitende Meister der Straßburger Hütte — denn derartige Arbeiten wurden in einem geschlossenen solidarischen Gemeinschaftsverband gefertigt — ein großes Gesamtprogramm für das Münster zu Straßburg, das der Muttergottes geweiht war, entworfen. Die Ideen dazu stammten aus der Scholastik und wurden in den französischen Hütten in erster Linie mit vielfachen Rückbeziehungen auf byzantinische Hagiographie zusammengestellt. Das Münster zu Straßburg war ursprünglich nicht für plastischen Schmuck gedacht, und erst, als um 1235—50 der neue Bildhauer mit seiner Tätigkeit einsetzte, wurde das Programm der fertigen Architektur angepaßt, wodurch es verkürzt und auseinandergerissen werden mußte. Am Nordportal des Querschiffes war die Anbetung der heiligen drei Könige am Tympanon angebracht. Am Südportal fanden sich reliefiert: Tod Mariens, Grabtragung, Himmelfahrt und Krönung Mariens an Tympanons und Türstürzen. An den seitlichen Pfeilern standen die beiden Frauenfiguren, in der Mitte thronte König Salomo, vor den Säulen standen die zwölf Apostel. Von all dem hat der blindwütige Fanatismus der Revolutionsmänner von 1793 außer einigen Torsen nur die beiden Frauengestalten (heute stehen am Münster nur zwei gute Kopien, die Originale sind im sogenannten Frauenhaus), den Tod und die Krönung Mariens übriggelassen, und auch das nur durch die kühne und nicht hoch genug zu lobende List eines einzelnen. Den Rest des Programms, das Letzte Gericht, hat der Künstler in das Innere verlegt: an den mächtigen Mittelpfeiler des nördlichen Querschiffes, den sogenannten Engelpfeiler.

Neben dem Tode Mariens gehören ohne Zweifel die beiden feindlichen Schwestern zum Schönsten und Bedeutungsvollsten, was der Ecclesiameister um 1235—50 in Straßburg geschaffen (außer diesen Münsterskulpturen noch das Tympanon an der Thomaskirche). Zum erstenmal tritt uns in ihnen auf deutschem Boden die klassische Figur der Frühgotik in der rein statuarischen Gesetzlichkeit entgegen. Ein





geringer Rest von dem Herauswachsen der menschlichen Figur aus den Pfeilern und Säulen des Portalgewändes lebt noch nach, allerdings nur als ferne Erinnerung; es spricht sich dies in der langgezogenen Formung und dem leisen Druck von rechts und links aus. In allem anderen hat sich die Gestalt dagegen von der tektonischen Gebundenheit freigemacht; vollrund, als kubisch nach drei Dimensionen gerundeter Körper, als organisch bewegliche Gestalt, als ein frei aufsprießendes Eigenwesen steht sie vor uns. Die Natur wird in den mannigfachsten Einzelheiten beobachtet, aber nirgends wird diese Natur sklavisch nachempfunden. Der Künstler fühlt sich über der Natur stehend und verändert mit Eigenmächtigkeit anatomische Einzelheiten, indem er die Gestalt streckt, die Oberschenkel übermäßig lang macht, zu kleinliche Einzelheiten unterdrückt. Weniger aus intellektuellen Überlegungen, als aus einer Einstellung aus dem Unterbewußtsein seines zeitlichen und künstlerischen Empfindens erwächst ihm diese Eigenart, die eben zu einem geschlossenen Stil allein führt. Die Verdeutlichung des Handelns seiner Gestalten geschieht nur durch plastische Mittel, das heißt durch die Bewegungen des Körpers und der Glieder im Raum, etwa durch zögernd schleppendes oder durch festes Auftreten, durch Neigen des Hauptes, durch Drehungen des Körpers in den Hüften. All das macht die unerhörte Schönheit dieser Figuren aus, die durch rein künstlerische, optische Sinneseindrücke von konzentriertester Ausdruckskraft geistige und menschliche Würde und Schönheit vermitteln.

Wo quellen nun dem Meister in Straßburg, in gewisser Beziehung plötzlich und scheinbar unvermittelt, nach so langen Jahrhunderten der Unbehilflichkeit, der Barbarei, des rein transzendenten Sehens diese Kräfte entgegen, die ihn instand setzen, derartige lebensvolle Kunstwerke zu schaffen? Da wir ja bei keinem dieser frühen Meister die geringsten Nachrichten über den Lebensgang haben, müssen wir aus stilkritischen Ähnlichkeiten den Entwicklungsgang zu rekonstruieren suchen. Ohne Zweifel steht heute fest, daß der Künstler auf französischem Boden, was auch schon bei der westlichen Neigung Straßburgs nicht verwunderlich ist, und zwar in Chartres, wo um 1210 bis

1220 die beiden Portale des Querschiffes entstanden, gelernt und wohl auch gearbeitet hat. Nicht nur sehr starke Ähnlichkeiten in den Kompositionen (vor allem dem Tod Mariens), sondern auch rein stilistische Übereinstimmungen, wie in den Bewegungsmotiven, Körperformen, der Gewandbehandlung führen zu diesem unausweichbaren Schluß. In Chartres und den französischen Hütten erwächst aber dieser frühgotische Monumentalstil selbst wieder aus verschiedenen Strömungen. Neben der eigenen schöpferischen Formkraft der tektonischen Gebundenheit leben in ihm starke byzantinische Reminiszenzen, sowohl in rein Kompositionellem als auch in der gefühlsmäßigen, empfindsamen Einstellung, die sich in die Feingliederung und Feinfälteligkeit des Stiles umsetzt. Durch diesen byzantinischen Spätstil der Antike werden aber die Augen der Künstler für die Schönheiten der antiken Plastik von neuem geöffnet, um so mehr, als der südfranzösische Boden überraschend viele antike Kunstwerke bewahrte. Diese antike Strömung in der französischen Gotik, lange übersehen, ja geleugnet, gibt den Gestalten nicht nur die neue Würde und Kraft, die plastische Sicherheit und Bestimmtheit, sondern sie führt auch zu fast völliger Nachempfindung antiker Gewandfiguren, wie sie vor allem in einer der Reimser Hütten, der auch die berühmte Heimsuchung Mariens entstammt, zu finden sind.

Dieser antike Geist, der sich mit fränkischer Kraft und gallischem Esprit vereinigt hat, erfüllt auch die Figuren des Straßburger Münsters. Die stolze Unnahbarkeit, das eigentliche Fluidum großer Kunst, wird von dieser Unterströmung gespeist. Die edelklare, ideale Schönheit der Köpfe kann ohne diese Einflüsse gar nicht gedacht werden, ebensowenig das zart knisternde Fallen der Gewänder, die plastische Rundung und plastische Sicherheit. Und doch bleibt sowohl die französische wie antike Prägung nur der Ausgangspunkt. Die Tiefe und Zartheit des Ausdrucks, die Intimität der Wirkung, die Steigerung ins Dramatische strömt aus deutschem Geist, dem allem Frankreich damals nichts Gleiches an die Seite stellen kann. Deutscher Stolz und deutsche Empfindsamkeit klingen seltsam in diesen Figuren zusammen, und gerade dies erhebt solche Werke der Frühzeit in zeitlose Schönheit

deutscher Geistigkeit; diese Formen grüßen uns Spätgeborene als die reinste Verkörperung einer idealistisch und heroisch denkenden Zeit, in der Kraft neben Anmut, hohes überirdisches Streben neben einer neuerwachten Liebe für Gottes Schöpfung lebt. Würde und Süße lebt so gleichberechtigt nebeneinander.

4

Der Meister der Adamspforte

Der Bamberger Reiter im Bamberger Dom

Wie in den Straßburger Figuren die Frau ihrer Zeit in die idealisierte, monumentale Sphäre erhoben ist, so der ritterliche Held seiner Zeit, der kühne „Herzog" und Führer seines Volkes in dem berühmten Reiter im Bamberger Dom. Seit alters her steht er dort am linken (Evangelien-) Pfeiler des östlichen St.-Georg-Chores, glatt an der Wand sitzend, mit dem Kopf und Hinterriß des Pferdes die Kanten etwas überschneidend, so daß er als Genius loci mit unwiderstehlicher Gewalt den Blick eines jeden, der die Kirche betritt, sofort auf sich zieht. Trotzdem wurde lange darüber gestritten, wen die Figur eigentlich darstellt. Wahrscheinlich ist es der heilige Ungarnkönig Stephan, der Schwager Kaiser Heinrichs II., des Stifters des Bamberger Domes. Schließlich bleibt es ganz nebensächlich, welchen Namen der Reiter im besonderen einmal trug. Der Geist, der aus ihm spricht, sagt uns genug: es ist der Held der größten und mächtigsten Zeit deutscher Geschichte, der Zeit der Hohenstaufen, und schließlich leuchtet uns aus jedem Antlitz der Hohenstaufen, angefangen von Konrad III. bis zu dem armselig ermordeten Konradin, in etwa die Züge dieses „frumben Helden", Parzival und Siegfried zugleich, entgegen.

Der Reiter zieht mit der Linken den Zügel an, die Rechte spannt mit der üblichen Kavaliergeste der Zeit das Mantelband über der

Brust. Das Pferd hält zögernd an, der linke Hinterfuß wird soeben aufgestellt. Eigenartig, wie knapp, unlebendig, fast hölzern das Pferd gesehen ist, in Kopf und Hinterhand mehr von Naturbeobachtung eines mächtigen Streitrosses. Das übrige dagegen könnte fast als absichtlich vernachlässigt gelten, um es nur wie einen Sockel aus dem Hauptblickfeld zu rücken. Allerdings muß man noch bedenken, daß eine lebensgroße Pferdedarstellung für die damalige Zeit etwas ganz Unerhörtes war, so daß hier dieselbe zögernde Unkenntnis vorliegt, wie bei der Aktfigur der Eva an der Adamspforte außen.

Um so lebensprühender und charaktervoller ist der Reiter selbst. Ein wenig lässig sitzt er in dem hohen Krippensattel, der dem Reiter der damaligen Zeit Stütze und Halt auch im Kampfe geben mußte. Der Leibrock hat sich im Reitsitz etwas hinaufgezogen und spielt in flatternden, stark unterschnittenen Falten um die Knie. Der Mantel, der vom Rücken herabfällt, wird in vornehmer Eleganz über die Hüften gezogen. Die breite Brust tritt klar aus dem Faltengeriesel heraus. Und darauf thront nun das Haupt, aber welch ein Haupt! Ein jugendlicher Mann in der besten Kraft der Jahre. Das Antlitz ebenso mutig wie edel. Breite Stirne, tiefliegende Augen unter fast im Halbkreis sich wölbenden Augenbogen, eine markant vorspringende Nase mit schmalem Rücken, ein kleiner, aber voll sich wölbender Mund, breite Wangenflächen, die in ein kurzes, festes Kinn münden. Unsagbar schön, wie sich hier Hoheit und Milde, Willenskraft und Edelmut, Idealtypus und sprechendste Menschlichkeit vereinigen. Die im Zeitgeschmack auf Nackenhöhe geschnittenen, überreichen Locken, die etwas schräg sitzende Krone, unter deren Rand fast ornamental einige Löckchen hervorquellen, rahmen mit kräftiger Kehlung und starkem Schatten und konzentrieren den Blick auf das, was das Wichtigste, der eigentliche Mittelpunkt des ganzen Kunstwerkes ist: diese unheimlich sprechenden, weitgeöffneten, spähenden Augen, in denen nun alles liegt: Seele, Charakter, Wille!

Der Bamberger Reiter wie die anderen Figuren am Dom standen lange Zeit als unentwirrbares Rätsel innerhalb der fränkischen Kunst. Von Bamberg bis Würzburg und Frankfurt findet sich vor- und



nachher nichts Ähnliches, nichts Vorbereitendes noch Abschließendes. Langsam hat unermüdlicher Forschereifer die Geheimnisse des Bamberger Doms zu lösen gesucht. Der Bamberger Dom wurde in einem Neubau um 1200 begonnen, 1237 schloß mit der Weihe der eigentliche Rohbau. Der Ostbau zeigt spätromanische Formen, wie sie über den Oberrhein von Burgund her eingedrungen sind. Gegen Ende der Bauzeit macht sich ein Stilwandel im Westbau bemerkbar. Die berühmten Doppeltürme dieses Abschnittes sind unter direktem Einfluß der frühgotischen Türme von Laon mit einigen Veränderungen im deutsch-romanischen Geschmack errichtet, und so eigenartig vermischt sind auch die Skulpturen. Ein vorgotischer Meister fertigt um 1225—35 die Apostelreliefs und das Verkündigungsrelief an den Chorschranken des Georgenchors. Rätselhaft im Schulzusammenhang bleibt dieser Mann, der mit ganz außerordentlich individueller Kraft aus gewissen byzantinischen Anregungen heraus fast barocke Werke schafft mit einer faszinierenden Wucht des Ausdrucks und des dramatischen Lebens. Einer Werkstatt, die wohl nach seinem Scheiden gewisse Ideen von ihm aufnimmt, muß man die Gnadenpforte mit dem Relief der Weihe an Maria und einen Teil der Fürstenpforte zuteilen.

Dann kommt wieder ein Wechsel, bezeichnend dafür, daß es eine eigentliche Kontinuität der Entwicklung in Lokalschulen damals noch nicht gab, sondern daß die Entwicklung zufällig, ruckweise vor sich ging. Ein neuer Meister mit Schülern und Gesellen kommt, und zwar ohne Zweifel von Westen. Er selbst muß der ganzen geistigen Einstellung nach ein Deutscher gewesen sein, aber in Reims muß er nicht nur vorübergehend gewesen sein, sondern sich lange, vielleicht jahrelang, aufgehalten, in eine Reihe von Werkstätten dort Einblick gehabt, auch Studien und Modelle mitgebracht haben. Und nach den großen Eindrücken, die er dort mitgenommen, arbeitet er nun in Bamberg, ungefähr um 1255.

Das Fürstenportal vollendet er mit den rechten Seitenfiguren und dem Tympanon des Jüngsten Gerichts, das in seiner dramatisierenden Ausdruckskunst bis zur Karikatur sich steigert. Dann stellt er sechs Freifiguren vor die Säulen der Adamspforte: Adam und Eva, die

ersten nackten Menschen, die das Mittelalter in monumentaler Größe wieder frei hinzusetzen gewagt hat, Kaiser Heinrich und Kunigunde, zwei Figuren von außerordentlicher Größe der Bildung, und zwei schwächeren: Petrus und Stephanus. Einzelne Figuren finden sich dann zerstreut und unorganisch im Äußeren und im Inneren: die Ecclesia und die Synagoge am Fürstenportal, beide viel herber, fast ins Männliche gesteigert als in Straßburg, ein Abrahams Schoß und ein tubablasender Engel ebenda und dann im Innern die zwei zu höchster Monumentalität gesteigerten Figuren der Maria und Elisabeth, auch sie von herbster Bildung besonders in den Gesichtern, der Verkündigungsengel und schließlich unser Reiter. Gerade diese Einzelfiguren, an sicher niemals für sie bestimmten Plätzen aufgestellt, geben uns den Hinweis, daß große umfassende Pläne des Meisters nicht ausgeführt worden sind. Plötzlich ist er verschwunden, wie er gekommen. Nur seine Bamberger Werke künden von ihm. Ist er gestorben? Oder was hat sonst dies Werk des einzig Großen unvollendet gelassen? Wir wissen es nicht. Spuren, die man von ihm finden wollte, in Wetzlar und Mainz, sind allerhöchstens Schülerarbeiten.

In all seinen Werken zeugt der Meister der Adamspforte von der innigsten Kenntnis Reimser Kunst, bald im Motiv (Letztes Gericht), bald in Herübernahme ganzer Figuren (der antikisierenden Maria und Elisabeth, Kaiser Heinrich). Aber immer legt er nun in dies übernommene Schulgut einen selbständigen Geist, ein dramatisches Gefühl, eine Steigerung zum seelischen Ausdruck hinein. Nirgends ist er ein schwacher Nachempfinder, sondern überall ein rastlos Vorwärtsstrebender und kraftvoll Weitertreibender. Das Wichtigste, was er in Reims jedoch gelernt hat, ist etwas Prinzipielles: die Erkenntnis der Bedeutung der plastischen Freifigur. Dadurch hat sich der Meister losgerungen von der reinen Reliefanlage, er geht ins Runde; das ist das indirekte Erbe der Antike, das wiedergewonnen ist. Dieses plastische Gestalten, das in Hebungen und Senkungen, in klaren Linien- und Flächenüberschneidungen, im Betonen der Gelenke liegt, hat auch den Reiter geformt und ihm die klare Fülle der Wirklichkeit gegeben. Man schaue sich darauf nur Sitz und Armhaltung, Wen-

dung des Hauptes, Licht- und Schattenführung im Gewand, die Wirkung in die Tiefe an. Am überzeugendsten aber hier wieder im Kopf. Wie er rein tektonisch ohne malerische Unklarheiten aufgebaut ist, wie die Stirne wulstet, die Augenwinkel tief eingebohrt sind, Nase, Mund und Kinn als Wölbungen sprechen. Dazu die starken Schlagschatten durch die Locken. Nur diese künstlerischen Mittel helfen dem geistigen Ausdruck zu seiner überraschenden Wirkung.

In Reims steht eine Königsstatue, der sogenannte St. Louis, ziemlich hoch unter den Fialen des nördlichen Dachgesimses. Ihn muß der Bamberger Meister gekannt haben, die Übereinstimmung in Haltung und plastischer Bildung im einzelnen ist zu groß. Und doch, nichts kann treffender lehren, was der nationale Einschlag in der Kunst bedeutet bei aller stilistischen Abhängigkeit. Der Reimser nervös individuell in den Gesichtszügen, elegant in Haltung und Stilglättung, der Bamberger in der Stilausgleichung ins Große, Typische getrieben, von höchstem Ausdruck in seinem deutschen Trotz und seiner deutschen Frömmigkeit.

5

Der Naumburger Meister

Ekkehard und Uta im Dom zu Naumburg a. d. S.

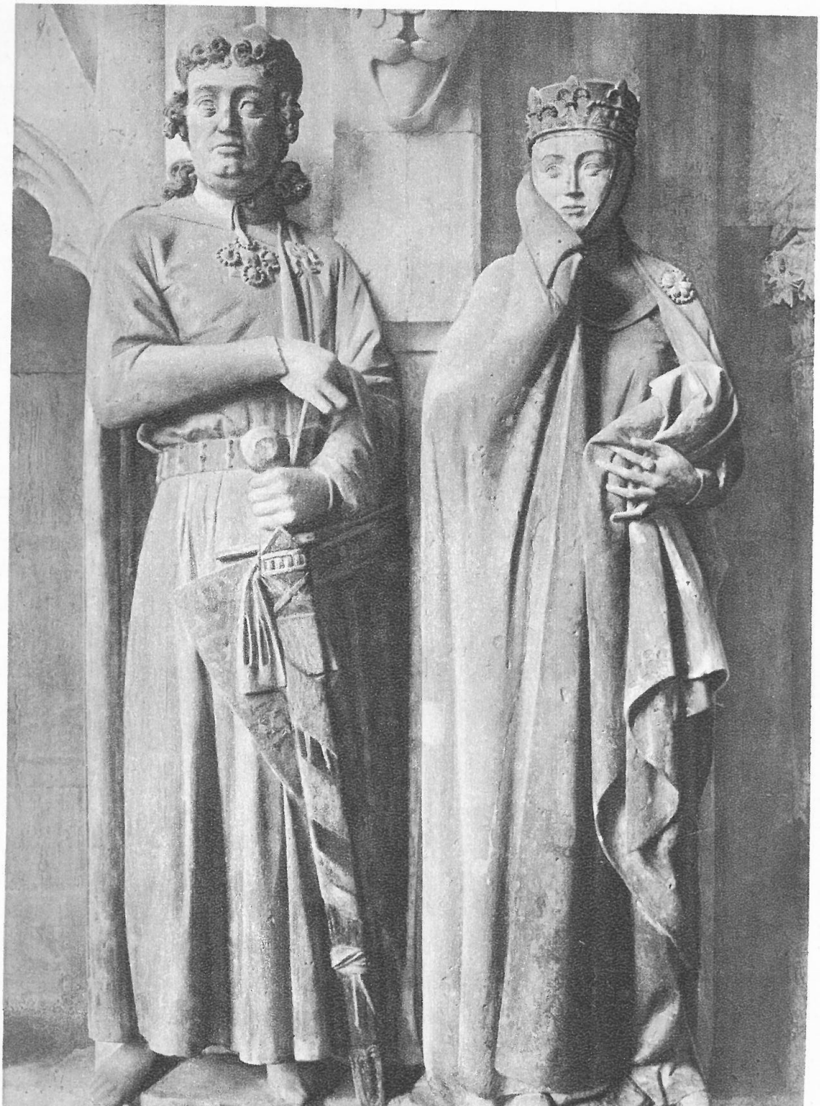
Die letzte Folgerung aus der Stilentwicklung der Zeit zieht mit einer überlegenen Konsequenz, aber ganz individuell, ein Meister, der um 1250—1270 die Skulpturen im Naumburger Dom gefertigt hat. Ihm ist es nochmals gelungen, Monumentalität wie dramatische Wirkung in der Realität zu steigern.

Dieser Naumburger Meister, der vielleicht ein Obersachse war — manche Stileigentümlichkeit weist in ihren Keimen auf dortige Grabdenkmäler —, hat schon vor Naumburg in Mainz um 1240 gearbeitet, auch einen Lettner im Dom, der leider nur in geringen

Resten im Domkreuzgang erhalten ist — ein Zeichen übrigens, daß auch von diesen qualitativ ersten Werken der Zeit manches vernichtet wurde und uns deshalb so vielfach der stilistische Zusammenhang verhüllt bleibt. Nun kommt er und seine Werkstatt — denn man will neuerdings hinter den Stifterfiguren und den beiden Lettnern in Mainz und Naumburg zwei verschiedene Persönlichkeiten sehen — nach Naumburg, wo Bischof Dietrich von Meißen (1242—1272), ein Wettiner, den Westbau des Domes in den neuesten Formen des frühgotischen Stils erstehen ließ. Aufs innigste muß Architekt und Bildhauer in diesem Falle zusammengearbeitet haben, denn nur so ist die ausgezeichnet rhythmisch-tektonische Aufstellung der Figuren im Westchor des Domes an den Pfeilern zu erklären.

Eine durchaus neue Idee lag dem Ganzen zugrunde. Den Stiftern und Wohltätern der Kirche, Mitgliedern der sächsischen Herrscherfamilien, den Eckardinern und Wettinern, sollte im Allerheiligsten weniger ein Ruhmestempel als eine bevorzugte Gnadenstelle erstehen. Dort, wo täglich das heilige Opfer am Altar dargebracht wurde, immer mit dem Mementoeinschluß an die Verstorbenen, sollten sie selbst gleichsam geistigerweise an dem sühnenden Opfer teilnehmen. Wohl hatte man bisher die Stifter mit Ehrengräbern in der Kirche bedacht, aber eine solch lebensvolle Versammlung war und blieb ohne Beispiel.

Durch einen Ablaßbrief des Bischofs vom Jahre 1249 kennen wir elf Stifternamen, die zum Teil auf den Sockeln der Statuen wiederholt werden. So können wir hier ausnahmsweise einmal die Dargestellten ziemlich genau identifizieren. Sie setzen sich folgendermaßen zusammen: zwei Ehepaare: Markgraf Ekkehard II. und Uta, Markgraf Hermann und Regelindis; sechs einzelne Männer: Graf Lizzo von Kefersburg, Wilhelm von Kamburg, Graf Conrad der Wettiner, Graf Timo von Kistritz, Graf Ditmar der Billinger, Markgraf Dietrich und zwei einzelne Frauen, Gepa (oder Adelheid), die Klosterfrau und Gerburg (oder Berchta). Ekkehard und Dietrich waren die eigentlichen Stifter der Kirche. Mit Blutschuld waren in jenen wilden Zeiten nicht weniger wie drei von ihnen behaftet: Ekkehard, der



seinen Schwager Dietrich 1034 ermorden ließ, Timo von Kistritz, der seinen Feind hinterlistig im Turnier tötete wegen einer Ohrfeige, die er von ihm empfangen, und Ditmar, der im Gottesgericht, des Hochverrats beschuldigt, gefallen war.

Hat der Gedanke an diese Blutschuld dem Künstler vorgeschwebt, als er diese zwölf Figuren in Beziehung setzte? Seltsamer Gedanke für diese Zeit, die bisher das Menschlich-Dramatische kaum kannte und hier nun den lastenden Gedanken in Monumentalfiguren in einer Kirche zum Ausdruck bringen sollte. Und doch liegt er dem Christentum mit seiner Erlösung und Sühnung, dem katholischen Gedanken der Zeit in der lebendig-mystischen Verbindung aller Glieder mit dem Leibe Christi nicht so ganz fern. Etwas eigentümlich Drückendes, gespannt Horchendes, dramatisch Erregtes liegt über diesen Figuren, die so fasziniert auf den einen, Timo von Kistritz, den Mörder, schauen. Man hat dies bestreiten wollen, und doch drängt sich diese Vorstellung immer wieder von neuem auf, wenn man diese bald empfindsam sinnenden, bald leidenschaftlich aufhorchenden, bald ängstlich sich duckenden Gestalten an sich vorüberziehen läßt.

Äußerlich sind sich diese Gestalten mit Leibrock und Mantel, mit Schild und Speer auffallend ähnlich. Aber wie fast unbeschränkt nuanciert der Künstler von innen heraus. Eine lachende Frau oder eine ernste Nonne, ein bärtiger Mann voll zurückhaltendem Groll, bald ein weicher, lyrischer Jungmanne. Alle aber ein Geschlecht von adeligstem Gliederbau, voll von ungebrochener Kraft und unvermengter Rasse.

Bleiben wir bei zwei der schönsten, bei Markgraf Ekkehard II. von Meißen, dem lang verstorbenen Eckardiner, und seiner Gemahlin Uta, einer Askanierin von Ballenstedt. Zwei Jahrhunderte waren sie schon tot, und doch wie voller Leben stehen sie hier, nie gesehen vom Künstler mit eigenen Augen, aber innerlich geschaut in einer Lebenswirklichkeit, die fast erschrecken könnte, wenn nicht künstlerische Stilisierung die Gestalten adeln würde. Welch ein Gegensatz der Personen, fast möchte man an Uhlands Verse denken: „Der König furchtbar prächtig wie blutiger Nordlichtschein, die Königin süß und milde,

als blickte Vollmond drein." Ekkehard, ein derber, fast grober Haudegen, breitspurig dastehend, mit klotziger Faust, die ja auch vor furchtbarer Tat nicht zurückschreckte, den Schwertgriff umspannend, mit der anderen den Mantel, der über die Schulter fällt, lüpfend, breitschulterig, schon ein wenig in der Fülle der späteren Mannesjahre. Und dies Gesicht ohne jede Schminke der Schmeichelei, breitknochig, fleischig, ja gesackt, der Mund sinnlich, selbst brutal mit der starken Nasenfalte wirkend. Stirn und Blick stumpf. Eine gewisse Gutmütigkeit trotz alledem in dem Gesicht, das mehr materiellen Genüssen, derben Freuden des Schwertes, der Schlacht und der Tafel als geistigen Bestrebungen huldigt. Gerade deshalb auch in ihm ein Befehlsgewohntes, Gebietendes, Kurzangebundenes. Der Herrenmensch des neugewonnenen Koloniallandes in einer fast zeitlosen Charakterisierung.

Daneben die junge Frau. Anmutig-zart, fast schüchtern und ängstlich legt sie die Rechte mit dem Mantelzipfel an die Wange. Fürchtet sie den gewaltigen Eheherrn, oder lugt sie bangend nach dem schuldbeladenen Verwandten? Das ovale Gesichtchen hübsch, aber doch von einer etwas allgemeinen Lieblichkeit, die von der kleidsamen „Gebende", der Kinnbinde, und der zierlichen Zackenkrone fast mädchenhaft betont wird. Nichts von jener überirdischen Idealität und Geisteskraft, wie in den Straßburgern und Bambergern Heroinen. Und diese feine, ganz persönliche Charakteristik finden wir in jeder Einzelheit der Figuren, man vergleiche das schwere Stehen Ekkehards und das elegante Gleiten Utas, oder gar das außergewöhnliche Spiel der Hände, bekanntlich das Schwerste, was nur dem wahren Künstler gelingt. Wie nervös, vornehm-kultiviert die Finger Utas nuanciert sind, wie zupackend die Ekkehards.

Eigentlich sollte man glauben, daß so viele psychologische, ja raffinierte Einzelheiten den Monumentaleindruck zerstören würden. Aber das stilistische Gegengewicht dazu bildet die große, geschlossene Form, die im wesentlichen durch die Gewandung gebildet wird. Bei diesen, wie bei den anderen Figuren, fast keine auflockernde Silhouette. Einige gleitende Umrißlinien, die alles umfassen. Alles andere ist in

diesen Rahmen eingespannt, Attribute wie Arme und Hände, die in klarer Überschneidung die Innenzeichnung bilden. Die Gewanddrapierung wird auf große, röhrenartige Faltenzüge gebracht, die wuchtig schwer nach unten streben und in starken Schattenkegeln die Masse des Steines aufteilen. Das kleine Gefältel von Bamberg und Straßburg ist diesem Manne zu kleinlich, spielerisch. Ins ganz Große will er hinein, und tatsächlich, ihm gelingt eine unerschütterliche Größe.

Auch er hat in Frankreich, in Reims studiert. Aber ohne Zweifel setzt er bewußt der modischen Eleganz der Welschen deutsche, derbere, aber phrasenlose und sachliche Gestalten entgegen. Dieser Naumburger Meister hat die sachlich monumentale und herbe Größe wie Albrecht Dürer. Wie sich die nationalen Strömungen über ferne Zeiten berühren! Ja, er oder sein Mitgenosse hat sogar die leidenschaftliche, dramatische, widernatürliche Inbrunst eines Matthias Grünewald. Denn das Lettner-Kruzifix mit seiner trotzigen Verbohrtheit in das Krasseste des Leidens — das späteste Werk in Naumburg um 1270 —, lehnt jede Idealisierung und klassische Typik und Symbolik ab und schreckt vor dem schrillen Menschenschrei des aufgepeitschten Schmerzes nicht im geringsten zurück. Damit steht dieser Meister selbst an der Wende einer Zeit: Christus triumphans ist vergangen, Christus patiens in all seiner Furchtbarkeit steigt herauf. Und ebenso wie diese Kreuzigungsgruppe erhebt sich in höchster Eigenwilligkeit die Passionsfolge, bis zum Vollrunden getriebene Gruppenreliefs, am Lettner, wo der Meister fast genremäßige Realistik im Sinne des fünfzehnten Jahrhunderts neben die außerordentliche dramatische und psychologische Motivierung setzt. Auch hier wieder ein ganz Großer, ein ganz Einsamer, dessen Größe auch für uns ein persönliches Erlebnis ist, wenngleich der Name, den er trug, für immer erloschen bleibt.

III

Kirchlich-mystischer Idealismus

Ungefähr 1270—1370

Nicht zufällig war es, daß mit dem Zusammenbruch der deutschen Kaisermacht auch die deutsche Kunst einen anderen Weg einschlagen mußte. Die großen Reichsbischöfe hatten ihren mächtigsten Rückhalt verloren; große Kirchenbauten an ihren Kathedralsitzen aufzuführen, war ihnen nur in viel geringerem Maße möglich, und so verlor vor allem die darstellende Kunst, und hier wieder die Plastik, die immer mehr die Wandmalerei zurückdrängte, ihre große tektonische Eingliederung und Stilisierung. Allerdings, all das setzte sich nicht auf einmal durch, sondern gerade diese Zeitspanne ist eine Periode sich stark durchkreuzender, ja bekämpfender Richtungen. Für die deutsche Kunst und die deutsche Seele ist diese Übergangszeit voll von innerem Reichtum spezifischer Form und spezifischer geistiger Manifestation.

Gewiß ist es die internationale Welle einer neuen Geistigkeit, die in seltsamer Weise nicht nur das ganze christliche Westeuropa ergreift, sondern hinüberläuft bis in die orientalisch-islamitische Welt, jener Geistigkeit, die Gottes in einer neuen inneren Versenkung teilhaftig werden will. Aber ebensowenig ist es nun Zufall, daß gerade in dem zerrissenen unglücklichen Deutschland, wo die nationale Vormachtstellung über Westeuropa jäh zusammengebrochen war und ein unglückseliges, sich ewig befehdendes Vielerlei von Herzogtümern, Territorien, Reichsfürstentümern, geistlichen Herrschaften, Rittertümern und freien Städten hinterlassen hatte, die Not des irdischen

Unvermögens am tiefsten empfunden wurde; zwischen Pest, Krieg und Freibeutertum, zwischen fanatisch-nervös aufgepeitschten Verzweiflungstaten der Geißlerfahrten und Judenpogrome, zwischen schweren sittlichen Verfallserscheinungen eines entnervten und entheiligten Minnesängertums schrie man auf nach Erlösung, und zwar nach innerer Erlösung aus den eigenen Sünden und der menschlichen Schwäche. Die Schwachen und Elenden flüchteten zu dem einen hohen, reinen Gedanken der ewigen Vorbildlichkeit und der ewigen Zugehörigkeit zu Gott, dem Erlöser, und seiner Mutter. So erwuchsen gerade aus dem machtlosen, niedergebeugten Volke jene Männer, die im Gegensatz zu den Großen der vorhergehenden Zeit so gar keine machtpolitische Bedeutung hatten, die aber mit einer ganz ungeheuren geistigen Einwirkungskraft die seelischen Grundlagen des deutschen Volkes erneuerten und damit auf zwei Jahrhunderte bis auf die Zeit Grünewalds und des jungen Dürer bestimmenden Einfluß gewannen. Ekkehard, Suso und Tauler, Elsbeth Stengel, die heilige Gertrud und Margareta Ebner von Maria-Mödingen, die sinnvollen, vorbildlich charakterstarken und doch wieder geistig weichen Männer wie die zarten, innigen Frauen, sie sind es, die das Wesen Deutschlands zu sich selbst zurückgerufen, sie haben in der feinsten Differenzierung des Empfindens und Fühlens, der ganzen geistigen Einstellung, mögen sie dabei auch manch äußere Form zerstört haben, neue Quellen der deutschen Seele erschlossen und somit dazu geholfen, einen alten Grundzug deutschen Wesens klar heraustreten zu lassen, nämlich den, daß dem Deutschen die innere Form wichtiger ist als die äußere.

Der internationale Strom führte auch hier, wie so oft früher und später, vom Westen nach Osten, und dieser internationale Strom fand dabei um so weniger Widerstand, als der kirchliche Universalismus momentan machtpolitisch ganz Westeuropa umfaßte und der kirchlich-religiöse Geist gerade an der Universität von Paris seine stärksten Impulse empfing. Für fast zwei Generationen war der französische Einfluß besonders auf die Kunst von außerordentlichem Umfang. In verschieden einsetzenden Wellen, von Reims und Paris her, strömte er

durch die zwei westlichen Einfallpforten: Straßburg und Mainz nach Deutschland, wurde hier nachahmend aufgenommen und langsam umgeschmolzen. Wie die zeitlichen Temperamentswellen in Frankreich sich in konzentrischen Kreisen entrollen, so schlagen sie auch nach Deutschland hinüber, zuerst im letzten Drittel des Jahrhunderts in einer fast barocken Steigerung der bewegten Faltenmotive, dann in einer akademischen Beruhigung und schließlich in einer fast kalligraphisch strengen Linienherbigkeit, um endlich in eine übersteigerte Leidenschaftlichkeit mehr äußerer Kraftentfaltung als innerer Stärke zu einer Manier zu erstarren. Anfangs mögen mehr die Wander- und Studienfahrten der deutschen Künstler den Impuls aus Schauen und Lernen entnommen haben, später, ungefähr gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, dürfte mehr der Import von Kleinplastiken, vor allem Elfenbeinen, die Vorbilder geliefert haben. Geistig geht die Entwicklung von dem fast antiken Wirklichkeits- und Persönlichkeitsgefühl der großen Zeit des dreizehnten Jahrhunderts, das sich auch noch an einzelnen immer noch hochbedeutenden und individuellen Meistern des ausgehenden dreizehnten Jahrhunderts, wie dem Erminoldmeister in Regensburg oder dem nur in Fragmenten vorhandenen Meister in Mainz wahrnehmen läßt, zu einer immer stärkeren Entpersönlichung, die mehr in einer Gemeinschaftskunst individuell kaum abgestuften Empfindens ihr Wesentliches ausspricht.

Sicherlich raubt dieser schroffe Wandel gerade der plastischen Kunst ihre überzeugende Wirklichkeit, ihre monumentale Haltung, ihre irdische Standfestigkeit, ihre Rundung in das lebendig Persönliche. Vor allem verliert der Körper, der vorher als Organismus das plastische Kunstwerk bestimmt hatte, wieder seine Bedeutung. Hat man ihn anfangs mehr zu einer gewissen äußeren Schönheit und Gefälligkeit zu idealisieren versucht, eine Richtung, die wohl in erster Linie von der Pariser Schule bestimmt wurde, so ging man im weiteren Verlauf dazu über, Gewand und Körper in ein fast untrennbares Ganzes zu verschmelzen, nicht ohne einen tieferen geistigen Anlaß: nämlich den, daß der Körper seinen realen, irdischen Sinn verliert, das Seelische, Empfindsame, Gefühlte dagegen fortgesetzt an Bedeutung gewinnt.

Die Melodie der Linie konnte diese körperlich kaum faßbaren Stimmungen eines überirdischen und unirdischen Lebens überzeugender aussprechen. Ganz anders konnte sie in weichen, sanften Biegungen, in jähen Dissonanzen und starken Parallellinien, genau wie die Musik, von den wechselnden Stimmungen der Seele singen. Das Melodiöse, Dynamische erhält die Überhand über das Organische und Statische, also auch hier die Überwindung der antiken Tradition durch ein eigenständiges, christliches Nordeuropäertum. Die Bewegung, das Ewig-Flutende erhält seinen eigenen Sinn, der allerdings ganz der in sich ruhenden Statuarik widerspricht und deshalb auch folgerichtig zu einer mehr malerischen Auffassung der Plastik führen mußte. Diese Bewegung macht nicht etwa halt vor dem Körper, sondern gerade diesen Körper zieht sie in das Dekorative, Elementarische ihres idealisierenden Strebens mit hinein. Gerade weil Gewand und Körper allmählich in eins verschmilzt, der Körper im Gewande untergeht, wird der Körper in den emporstrebenden vertikalen Zug der Gotik mit hineingezogen. Wie eine Pflanze schießt er empor, schlank und hochgetrieben, biegsam und rank. Und wie der „Christus patiens" am Kreuz nicht mehr als Sieger über Tod und Hölle am Kreuzbaum aufrecht steht, sondern als der vergöttlichte Mensch leidet und empfindet und sich deshalb im Sterben qualvoll verrenkt, oder wie die Muttergottes in liebevoller Empfindung und doch realistischer Wahrhaftigkeit ihre Hüfte ausbiegt, um dem getragenen Gotteskinde eine Stütze zu sein, so fangen nun auch die anderen Figuren aus der quellenden Überfülle inneren Lebens, das zur gestenhaften Aussprache drängt, an, sich zu biegen, erst in sanfter Kurve, wie kurz vor 1300 die törichten Jungfrauen am Straßburger Münster, wo es noch als grazile jungfräuliche Schüchternheit anmutet, dann aber in immer stärkerer Steigerung, daß selbst die Ritter und ehrwürdigen Bischöfe an den Grabdenkmälern die ganz formelhafte, zu einer notwendigen Modeschönheit gewordene gotische Liniensprache annehmen.

Wird so hier der Körper entstofflicht, weil er vergeistigt wird, so wird das religiöse Geschehen gerade wegen der geistigen Grundeinstellung im Inhaltlichen interessant. Nicht mehr einige symbolische

Gestalten, einige große liturgische Gedanken wie am Bamberger Dom oder dem älteren Teil des Straßburger Münsters genügen dem Zeitempfinden. Nein, in breiter Folge soll der Beschauer das Welttheater, die göttliche Komödie vor sich abspielen sehen. So wie Dantes großes Gedicht schauend Zeit und Ewigkeit in Einem sieht, so sieht man auch an den Kirchenportalen in den Geschehnissen des Alten und Neuen Testamentes das ewige Spiegelbild der eigenen Zeit. Der Versucher, der elegante, eitle Geck, äußerlich modisch, innerlich von Würmern und Aussatz zerfressen, wird immer wieder die „törichte Jungfrau" dazu verführen, ihr Gewand der Unschuld mit lächelndem Mund und voll froher Erwartung abzustreifen, um ihres wahren Wesens und eigentlichen Bestimmung verlustig zu gehen. In Straßburg und Freiburg ruft dies der Künstler in den ewig gleichen, betriebsamen Alltag des Marktes. Sündenfall und Letztes Gericht erinnern an Schuld und Sühne, an Schwachheit und Verantwortung. Seltsame Wasserspeier, großzügig-phantastisch, karikieren in kühner Sprache die menschlichen Laster und kennzeichnen sie allein schon durch ihre untergeordnete, verächtliche Verwendung in ihrer armseligen Nichtigkeit gegenüber der großartigen Erhabenheit des ganzen Gotteshauses. Füllen sich die Hauptflächen, die großen Tympanons über den Türen und die Gewände der Portale mit den großen Hauptgeschehnissen der christlichen Lehre, Passion und Marienleben, Weltschöpfung und Weltgericht, so finden wir ebenso wie auf der Bühne des Lebens bis in den kleinsten Winkel drängendes Leben, selbst dort, wo wir es gar nicht mehr vermuten sollten und wo wir es nicht sehen, wenn wir es nicht aufsuchen, was vielleicht in Jahrhunderten einem einzelnen kühnen Entdecker zu schauen vergönnt ist: an den Galerien die fast genrehaft lebendigen Monatsbilder, oder in Winkeln und in halbfinsteren Ecken, wie Spuk aus der Hölle antik-mythologische Figuren, Sirenen und Zentauren. Und gleich daneben erheben sich Standbilder von Fürsten und hohen, einflußreichen Männern der Zeit, deren Namen schon längst verklungen. So drängend ist die Fülle der Gesichte und Geschehnisse, so gierig der Stoffhunger, daß die Szenen über- und ineinander geschachtelt werden,

daß Kopf an Kopf sich reiht in mehreren Etagen, daß die Szenen gar nicht mehr voneinander getrennt werden, sondern fortlaufend heruntergekurbelt werden. Nicht der wohlgegliederte klare Aufbau gilt für erstrebenswert, sondern der malerische Gesamtüberblick einer unruhigen Bewegtheit. Und nicht mehr die fast säulenhafte Gebundenheit der Einzelfigur ruft den Eindruck einer unvergeßlichen Monumentalität und Selbstsicherheit hervor, sondern ein manchmal fast chormäßiges Wiegen und Wogen gibt auch den Standfiguren an den Portalen den Rhythmus von Massen, nicht von Einzelorganismen.

Dieses Überwuchern der Steinplastik, die die ganze Architektur wie ein Gespinst allmählich einhüllt: Portale wie Strebebögen, Türme wie Gesimse, hat natürlich eine unübersehbare Schar von Steinmetzen beschäftigt, die sich immer fester in wohlgeordnete Hüttenordnungen mit einer fast hierarchischen Gliederung von Meistern, Gesellen und Lehrlingen zusammenschlossen. Sie beherrschen das vierzehnte Jahrhundert völlig, bis sie im fünfzehnten allmählich in Schema, Manier und virtuosenhafter, überkünstelter Spitzfindigkeit erstarren. Die tonangebende Hütte in Süddeutschland ist ohne Zweifel Straßburg. Hier können wir die Gruppierung stilistisch am einwandfreiesten verfolgen. Zwei oder drei Meister, teilweise von stark französischer Schulung, geben anfänglich ihrer Hütte noch ein verhältnismäßig persönliches Gepräge. Allmählich wird der Stil immer kollektivistischer. Er dringt sporadisch durch einzelne, von Fall zu Fall entsandte Trupps nach Freiburg hinüber; andere Gesellen arbeiten in Kolmar, Thann, Rufach, oder sie breiten sich den Rhein entlang über Worms, Oppenheim bis nach Mainz aus. Wieder andere richten ihre Schritte nach Osten und begründen die wieder landschaftlich bestimmenden Schulen in Rottweil, Schwäbisch-Gmünd, Augsburg, Reutlingen, Eßlingen, Ulm, die untereinander in lebhaftester Beziehung stehen, wenn sie nicht gar nur aus einer Wandertruppe bestehen, die innerhalb zweier Generationen eben dort auftritt, wo sie benötigt wird. Von dieser schwäbischen Hütte führen ganz deutliche Zusammenhänge nach München, an den Hof Kaiser Ludwigs des Bayern, und nach Nürnberg zur Zeit Karls IV. Wie weit auch Regensburg damit in Zu-

sammenhang zu bringen ist, kann noch nicht sicher gesagt werden, doch scheint es mit seinem wichtigen Dombau in der ersten Zeit unabhängig von dieser alemannisch-schwäbischen Hütte gewesen zu sein und eine direkte Verbindung mit Frankreich aufrechterhalten zu haben, andererseits weit bis nach Österreich und Böhmen, dem bajuvarischen Kolonialland, maßgebenden Einfluß ausgeübt zu haben. In Mitteldeutschland darf man vor allem Erfurt als einen Hüttenmittelpunkt betrachten, der nicht nur ganz Thüringen, sondern auch das Fränkische gegen Würzburg und Bamberg beherrscht hat. Magdeburg steht wieder isolierter da. Über seinen Stil, vor allem in den ungemein rassig-koketten und doch wieder naiven, „törichten und klugen Jungfrauen" von außergewöhnlicher Qualität, herrschen noch Unklarheiten, inwieweit er mehr Bodenständigkeit oder Zusammenhang mit der frühen Bamberger Schule oder mit direktem französischem Einschlag aufzuweisen hat. Unerklärlich spät setzt die plastische Produktion im niederrheinischen Gebiet ein; allerdings die Figuren im Kölner Dom, die Madonna mit den zwölf Aposteln, um 1322—30 sind dafür von einer seltenen Eleganz und einer fast virtuosenhaften Schönheit der dekorativen Aufmachung, während sonst die Hüttenarbeiten fast allgemein in einer trocken handwerklichen Tüchtigkeit versinken und eine schulmäßig übertragene Tradition und eine gewisse Hast der Arbeit erkennen lassen. Aus den Hütten gehen dann in dieser Zeit auch die Altäre hervor, die sich in portalartigem Aufbau oder in einer architektonischen Fialen-, Triangel- und Nischenordnung in den Kirchen erhoben, nicht wie im fünfzehnten Jahrhundert aus Tafelbildern und Holzfiguren bestehend, sondern fast ausschließlich aus Stein gearbeitet. Und ebenso darf das meiste der Grabplastik auf Hüttenarbeit zurückgeführt werden, ein gut Teil ihrer Kräfte in Anspruch nehmend. Denn die Sitte wurde immer gebräuchlicher, den geistlichen und weltlichen Großen in den Kirchen kostbare Denkmäler zu setzen, sei es in der Form einer Tumba (des Liegegrabes) oder des Tischgrabes (auf vier offenen Stützen), sei es als Boden- oder Standplatte, während das Epitaph nur die Erinnerungstafel an der Wand über dem Grabe bedeutet.

Schon in der Hüttenkunst macht sich im Laufe der Entwicklung ein neuer Faktor bemerkbar, der bisher in der deutschen Plastik kaum zu spüren war. Während es im elften und zwölften Jahrhundert nur zwei Kunst- und Kulturkreise gibt: einen mehr westlich orientierten in den rheinischen Ländern und einen nach Süden eingestellten in Süddeutschland, und es dann im dreizehnten Jahrhundert zur Bildung von Kathedralschulen mehr vorübergehender Art kommt, die einen Moment um Mitte des Jahrhunderts zu einer einheitlichen umfassenden Bewegung zusammenzulaufen scheinen, machen sich jetzt die ersten Spuren einer Koordination, einer landschaftlichen Differenzierung geltend. Die Hütten sind in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts ohne Zweifel noch international oder besser übernational. Seit sie aber in Schwaben in den kleinen Reichsstädten Fuß fassen, werden sie kleinbürgerlich, bodenständig und landschaftlich variiert. Nicht zufällig bewirkt dies auch ein politischer Grund. Die Episkopalstädte der Staufen waren niemals eingeengt; sondern durch ihre herrischen und tonangebenden Adeligen, die in Frankreich studiert hatten, auf Kriegszügen nach Italien und durch ganz Deutschland gekommen waren und in Begleitung der Kaiser fast ständig von Ort zu Ort wanderten, war ein seltener Weitblick über alle gleichzeitigen Kulturbestrebungen gegeben und weitreichende Verbindungen möglich. Dagegen sind die Reichsstädte doch ziemlich in ihren Mauern gebannt geblieben. Sie verwachsen mit ihrem Boden und ihrer Art, sie bekommen einen Lokalstolz und eine Lokaltradition. Auch hier darf man Verengung nicht ohne weiteres mit Minderwertigkeit gleichsetzen, sondern wie die in sich versenkte Mystik durch die Abschließung gezwungen ist, neue Tiefe zu ergründen, so wird durch diese partikularistische Gruppierung der deutsche Individualismus zusehends gefördert. Damit entsteht erst ein besonders charakteristischer Zug in der deutschen Kunst zu der gleichen Zeit, in der Frankreich beginnt, ins Gegenteil sich zu entwickeln: in eine unitaristische Reichskunst unter königlicher Gnadensonne in der Hauptstadt Paris, während Italien, hierin näher mit Deutschland verwandt, ebenfalls die individuell-partikularistische Stadtkunst zur Entfaltung bringt.

Mehr noch als in der Hüttenkunst macht sich in Deutschland diese Sonderung in der wohl damals schon auf zunftgerechte, doch lokal bestimmte Werkstätten eingestellte Schnitzkunst bemerkbar. Stilistisch-technisch haben sie manchen Sonderweg eingeschlagen, und vor allem haben sie statt der großen Portalprogramme Einzelwerke geschaffen, bei denen es weniger auf Monumentalität und dekoratives Geschick ankam, als auf die der Zeitströmung entsprechende Innerlichkeit. Hier ist vor allem, im engsten Kontakt mit den Orden der Dominikaner und Franziskaner, das neue bürgerlich-mystische Gefühl für die sogenannten Andachtsbilder erwachsen, die keineswegs kirchenfremd waren, jedoch nicht aus der großen, offiziellen Liturgie der Kirche mit ihrer pathetischen Sprache und ihrer großen typologischen Symbolik entsprangen, sondern aus neu erwachsenen Versenkungen im betrachtenden, mehr privaten Gebet. Man versteht unter diesen Andachtsbildern eine ganz gewisse Gruppe von Bildern, die in dieser Zeit erst entstanden sind. Nicht dazu gehört das allgemeine Muttergottesbild, das sich schon in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts von der ausschließlichen Transzendenz der byzantinischen Gnadenbilder zu einer gefühlsmäßigen Stimmung, zu irdischer Vornehmheit und selbst kleinen genremäßigen Zügen weitergebildet hat. In der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts herrschen vor allem zwei Typen, nämlich der klassische Typ der Franzosen, den ganz Westeuropa annimmt, die vornehme, feingegliederte Gestalt Unserer Lieben Frau, die, mit einem traumhaft verlorenen Lächeln weit in die Ferne blickend, ihr Kind, das ein wenig spielt und tändelt, auf den Armen hält und ein zweiter Typ, wo die Mutter sitzt, während das Kind auf ihrem Knie steht. Das sind aber eigentlich Kultbilder. Die Andachtsbilder entstehen aus bestimmten Gebetsbetrachtungen, so die Christus-Johannes-Gruppe, die erste deutsche Herz-Jesu-Gestaltung, bei der der Liebesjünger an der Brust des Heilands ruht, eine fast visionäre Schöpfung, die in den stark mystisch eingestellten Nonnenklöstern in Schwaben entstanden sein dürfte. Dann das Vesperbild, die Klage der Mutter um den toten Sohn, auch eine mystische Kreation des spätesten dreizehnten Jahr-



hunderts. Dazu kommen die zahlreichen Passionsdarstellungen, angefangen von den großen „heiligen Gräbern" mit mehreren Klagefiguren um den toten Heiland, bis zu dem „Christus unter dem Kreuz", dem „Schmerzensmann" (nicht Ecce homo, sondern mit den Wundmalen), den furchtbaren, sogenannten „Ungarnkreuzen", die den Menschensohn in den qualvollsten Verkrümmungen zeigen, dem sogenannten Lebensbaum (Christus am astreichen Holzstamm), dem ganz seltenen mystisch-symbolischen Heiland am Kreuz mit über der Brust gekreuzten Armen. Dann aber auch so volkstümlich naive Schöpfungen wie Maria im Wochenbett. All diese Schöpfungen waren einmal wirkliche Volkskunst, weil sie aus des Volkes Bedürfnis und Gefühl erwachsen waren und wieder zu seiner Seele sprachen. Sie erst haben den Strom des Christentums in die Seele des deutschen Volkes getragen, und gerade diese Andachtsbilder haben sich auffallend häufig bis auf unsere Zeit erhalten, weil sie als Kunstwerke nicht für den Geschmack veralteten, da sie eine ewige zeitlose Wahrheit sprachen: sie sind die bedeutendsten und die wirklich unvergänglichen Schöpfungen gerade dieser Zeit.

6

Der Erminoldmeister

Die Tumba des seligen Erminold in Prüfening bei Regensburg

Erminold war der erste Abt von Kloster Prüfening bei Regensburg, der im Jahre 1121 von einem zügellosen Klosterbruder tödlich verwundet wurde. Er wurde bald nach seinem Tode als selig verehrt und im Jahre 1283 in einem Hochgrab beigesetzt.

Die bisher fast ungeteilte Ansicht, die sich auf falsche stilistische Voraussetzungen stützte, das Grabmal sei erst aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, läßt sich nicht aufrechterhalten, sondern das

ursprüngliche Grabmal ist bis auf unsere Zeit gekommen. Die außerordentliche Qualität und Individualität des Künstlers, der überhaupt nichts mit den anderen Werken in Regensburg, die kurz darauf folgten, Gemeinsames hat, hebt ihn über alle Durchschnittsleistungen hinaus und zeigt vor allem den starken Nachklang aus der großen vorhergehenden Monumentalperiode. Die Hand dieses Künstlers arbeitet so charakteristisch, daß wir ihm noch zwei weitere Werke zuschreiben können: Die zwei Verkündigungsfiguren an den Pfeilern des Domes zu Regensburg und den sitzenden heiligen Petrus aus einem Kanonikatshofe im kleinen Ulrichsmuseum ebenda.

Bleiben wir bei dem Erminoldgrabmal. Auf vier niederen romanischen Säulchen mit einem Mittelblock ruht eine rechteckige Platte, an den Seitenkanten abgeschrägt, um die Dedikationsinschrift aufzunehmen. Auf der Platte (oder vielmehr mit ihr verbunden) ruht der Abt in fast vollrunder Figur. Der plastische Sinn hat alle bisherigen Bedenken, die häufig noch an Linienzeichnung und Relief festhielten, völlig überwunden. Nicht als Toter wird hier der Selige dargestellt, sondern mit offenen Augen, das Haupt auf einem schwellenden Kissen, im linken Arm den Hirtenstab (das Pedum), mit beiden Händen das Regelbuch haltend, in das er den rechten Daumen eingelegt hat. Die Füße sind auf eine halbrunde Platte, die an der Untersicht mit einer Rosette geziert ist, aufgesetzt. Bekleidet ist er mit seinen liturgischen Gewändern, Alba (weißes Untergewand), Stola (bandartiger Streifen), Manipel (am Arm), Tunika (halblanger Oberrock) und Glockenkasula (Meßgewand). Eine Mitra trägt er als Abt nicht. Dagegen ist das Haupt mit der großen Tonsur der Benediktiner, der sogenannten Korona geschoren.

Klar und deutlich scheidet dieser Künstler, auch hier den Spuren der älteren vorhergehenden Generation folgend, zwischen Körper und Gewand. Beide sind noch nicht zu einer vom inneren Drang gleichmäßig getriebenen Bewegung verschmolzen. Wie fest und klar drückt sich die mächtige Körpergestalt unter dem Gewande aus, im festen Stand, den klar heraustretenden Armbewegungen, vor allem aber durch das energische Abbiegen der Hände, die so sicher zufassen. Im

Gewande selbst aber ergeht sich nun der Bildhauer in einer barocken Bewegtheit, wie sie nur die Spätstufe eines Stils mit sich bringt. Tiefe Unterschneidungen, kräftig furchende Kehlen, gebrochene Linien bringen ein ausgesprochenes Wühlen in Stoffmassen. Am rechten Arm erheben sie sich wie eine Welle, um darunter, über der Hüfte in einem Strudel zu versinken. Andererseits trennt eine mächtige Diagonale vom Arm zur Hüfte die Flächen mit einem scharfen Strich. Auf dem Leib bilden sich geknickte Schüsselfalten. Erst gegen die Knie zu beruhigt sich die Bewegung zu einer klaren Standfestigkeit, um bei den Füßen, mit einem eigentümlichen rings umlaufenden Knick gebrochen — man hat es treffend mit einem zugebundenen Sack verglichen — in wellenförmigen Kämmen aufzuliegen. Diese Fülle des Gewandes hat dazu verleitet, die Figur um ein Jahrhundert später zu datieren, weil damals eine ähnliche Freude an dem Gewoge auftritt, wie wir sie noch später in den eigentümlichen Wellenbewegungen der Kunst anfangs des sechzehnten Jahrhunderts und später um 1700 finden werden. Aber diese barocke Erregung hat noch viel mehr von pathetischer Kraft an sich als die weiche Lyrik um 1400. Am klarsten wird dies an dem ganz außerordentlich monumentalen Kopf. Wie aus Stahlspiralen gedreht umstehen die Locken und die S-Schnörkel des Bartes, in freier Rhythmik geordnet, das Antlitz. Ein eigenwilliger Sinn — eine freie Erfindung des Künstlers, denn Erminold war ja damals schon 150 Jahre tot — blickt aus ihm. Eine etwas knollige Nase, eine breite, viereckige, niedere, kantige Stirn, große, aufgerissene Augen, deren oberes Lid fast im Halbkreis gebildet ist, der Mund kräftig hervortretend. Ein Gesicht voll Kühnheit und Temperament, aus dem Wille, Befehls- und Herrschgewohnheit sprechen. Auch im Angesicht etwas unruhig Flackerndes, das besonders in den Muschelungen der Stirne, den zusammengezogenen Brauen, den stark betonten Backenknochen besteht. Im ganzen wird mit dieser Charakteristik eine jener eisernen asketischen Naturen, die Religion und Kultur deutschen Landen gebracht haben, vortrefflich gekennzeichnet.

Die barocke Dramatik und die außergewöhnlich starke Charakterisierungskraft des Meisters hat auch seine anderen Werke, vor

allem seine Verkündigungsgruppe geformt. Woher der Bildhauer kommt, ist heute nicht mehr so rätselhaft wie früher. Auch er muß von Frankreich direkt oder indirekt beeinflußt sein. Die Flächenbehandlung und die Ausdrucksmimik in den Köpfen, aber auch das Wildwogende im Gewand weist auf den sogenannten Josephsmeister von Reims hin. Auch in Straßburg finden wir im sogenannten dritten Stil um 1275 ganz ähnliche barocke Tendenzen, wie sie sich auch ohne direkte Beziehungen mit dem Erminoldmeister in Wimpfen im Tal, im Grabmal Ottos von Bodenlauben in Frauenroth bei Kissingen, auch in einer Verkündigungsfigur im Magdeburger Dom nachweisen lassen. Aber auch bei dem Regensburger Meister macht sich in der individuellen, trotzigen Steigerung der Ausdruckskraft, in dem Untersetzten seiner Figuren der deutsche Einschlag so stark bemerkbar, daß er als das selbständig Bestimmende wirkt und die ausländische Schulung für den ersten Eindruck fast zurückdrängt.

Und nun noch ein Wort über das Prinzipielle einer solchen Grabanlage. Ein gewisser Zwiespalt bleibt immer in den Grabmälern vorhanden. Einerseits stellt man den Verstorbenen in dieser Zeit, französischen Anregungen folgend, als liegend dar, darauf deutet das Kissen, andererseits doch wieder, aus alter Gewohnheit von Mosaikbildern — diese Auffassung hat sich später auch wieder ganz durchgesetzt — stehend. Diese Diskrepanz ist auch hier nicht gelöst. Dagegen verständlich und klar bleibt die Darstellung als die eines Lebenden, niemals als eines Toten (erst in der spätesten Gotik um 1500 in einigen Fällen, häufiger in der Renaissance). Allerdings muß man sie aus der christlichen Lehre und dem katholisch-liturgischen Bestattungskult begreifen. Nicht Ruhmessucht oder Erwachen des Persönlichkeitsgefühles führt in dieser Zeit zur allgemeinen Gewohnheit, die Verstorbenen als lebend in den Kirchen darzustellen, sondern vielmehr der Gedanke der Unsterblichkeit und der Auferstehung des Fleisches, das heißt der leiblichen Verklärung. Auch hier spielen von der Scholastik stärker als bisher betonte Gedanken herein, daß auch die irdische Natur etwas Gott-Gewolltes sei und an der Verklärung teilnehme. Aus diesen Voraussetzungen entwickelt sich Gedanke und Form



der Tumba. So wie der Verstorbene als Leiche auf einer Bahre ruhend vor dem Altar bei der Totenmesse stand, so soll er nun in seiner Würde und leiblichen Gestalt, wie er sie am Jüngsten Tage wieder besitzen wird, auch bei den Jahresmessen, die am Todestage, vor allem der Stifter, feierlich begangen wurden, vor dem Altare ruhen. Auch hier ist wieder der Sinn der Gemeinschaftskirche über den Tod hinaus, die Communio sanctorum, maßgebend und stilbildend geworden. Dieser religiös-liturgische Gedanke hat auch später noch in vielen Einzelheiten auf die Ausgestaltung der Grabmäler gewirkt.

7

Die Verkündigungsmadonna von Regensburg

Bayrisches Nationalmuseum

Wie die Holzplastik an einem und demselben Ort fast zur nämlichen Zeit ganz anders arbeitet als die Steinplastik, mag man an einer überlebensgroßen Figur sehen, die wohl aus einem der großen Klöster um Regensburg, St. Emmeram oder Biburg, später in die kleine Dorfkirche von Sandharlanden, B.-A. Kelheim in Niederbayern, gekommen ist und von dort auf einem Umweg ins Bayerische Nationalmuseum gelangte.

Die monumentale, beherrschende Form gibt auch dieser Verkündigungsmaria, zu der ehemals ein Engel gehört haben muß, ihre seltene Größe und Geschlossenheit; ja der Sinn für die Größe der Form ist bis zur herbsten Beschränkung gesteigert. Den Umriß bilden zwei fast gleichlaufende parallele Gerade, die nur bei den Händen eine leichte Anschwellung erfahren. Stärker ist die Profillinie akzentuiert, dadurch, daß der Kopf sehr stark nach vorne geneigt ist, was die seelische Eindringlichkeit und die Demut, die nur aus der Linien-

brechung sprechen kann, außerordentlich verstärkt. Alles andere muß durch die Innenzeichnung und den kubischen Rhythmus verlebendigt werden. Auf den ersten Blick mag die Figur übermäßig primitiv dünken, da die baumstammartige Walzenform des Materials ihre Geltung behält. Aber gerade aus dieser festen tektonischen Grundform entwickelt der Künstler mit einem außerordentlich feinen, fast raffinierten Gefühl für die Stileigentümlichkeiten des Holzes seine Gestalt in ihren kubischen Ausmaßen. Der Leib bleibt in einer fast walzenförmigen Grundform. Der Mantel liegt nur in leichtem Relief auf. Stärker betont wird der Unterkörper in seinen tragenden Funktionen, einerseits durch das organische Selbstverständliche des leicht angedeuteten Beines, andererseits durch gerade, klar betonte Röhrenfalten, die bezeichnend für diese Stilstufe am Boden leise abgebogen sind. Klar ist auch in den Armen das Funktionelle betont, wie sie aus den dunklen Schattenhöhlen heraustreten und damit die Tiefenwirkung verständlichen. Das Bekrönende des Hauptes wird durch die vorsichtige Pyramidenform des Kopftuches gesteigert. Auch hier wieder in der Gestaltung der Massen im Kopf die klare Absetzung zwischen Haupt und Tuch, das klare räumliche Gliedern durch die schattenden Seitenflächen.

Gewand und Gestalt sind noch nicht so ineinander verschmolzen, wie eine Generation später, allerdings auch nicht so klar geschieden, wie bei dem Naumburger oder dem Erminoldmeister. Die Erkenntnis der älteren Periode, die noch auf der Antike beruht, ist noch nicht so verblaßt, daß sie den Körper ins Gewoge und Getriebe des Gewandes verschwinden läßt, andererseits ist aber das starke, neue, gotische Empfinden schon erwacht, das das Gewand viel stärker ins Gefühlsmäßige und auch den Körper ins Triebhafte der Überhöhung führt, wenn auch eine gewisse Schwere immer noch fühlbar bleibt.

Das Gefühlsmäßige gibt aber schließlich doch den Ausschlag und ist das eigentlich Fortschrittliche und Neue etwa gegenüber dem Erminoldmeister. Die Differenzierung des seelischen Erlebens kann gerade diese Figur wie nicht leicht ein anderes Kunstwerk dieser Zeit illustrieren. Keine unnahbare Vergöttlichung, aber auch keine Heroisierung

des Irdischen, wohl aber eine starke Verinnerlichung, die gerade das menschlich-seelische Erleben nach der ausgesprochen religiösen Seite erfaßt. Maria ist die Magd des Herrn, Ancilla domini, zu der der Bote tritt und die nun in demutsvollster Hingabe das Gebot des Herrn empfängt. Kein Erschrecken, kein pathetisches Aufjubeln, sondern Sammlung, Versenkung, Schauen ins Innere und Überirdische. Wie sich diese Sammlung formhaft deutlich ausspricht, daß in dem engen Schrein der umfassenden Linien das Seelische nur leise vibriert, sei es in dem unsagbar zarten, empfindsamen Umgreifen der Hände um den Mantelsaum oder in der stillen Demut dieses wundervollen Kopfes!

Alles in dieser Kopfform rundet sich leicht in konkaven breiten Wölbungen, die Stirne, die Augen, die Nasenflügel, die Wangen, Mund und Kinn. Tektonisch scharf betont tritt die Nase, die Augenbogen, der etwas vorgeschobene Mund hervor. Mit Recht hat man in dieser Anlage etwas Buddha-Artiges erblickt. Das Marienantlitz gewinnt aus dieser Primitivität seine göttliche Ruhe; aber es huscht dabei doch ein Hauch von einer christlichen, nicht humanitären Menschlichkeit über dieses demutsvolle Antlitz, das es weit von den Boddhisatvas eines anderen Religionserlebnisses stellt. Und auch darüber müssen wir uns klar werden, wenn wir in einer Übertreibung von äußerlichen Ähnlichkeiten in der internationalen Kunstvergleichung die zarteren Unterschiede nicht aus den Augen verlieren wollen. Die Verkündigungsmadonna bleibt ein ganz ungebrochener Ausdruck der reinen zarten Frühmystik, die noch nicht zum Barocken und zum aufgepeitscht Zerfaserten geführt hat.

Die Regensburger Madonna steht nicht so vereinzelt da, wie man früher gedacht. Mannigfache Anhaltspunkte sprechen dafür, daß sich in Regensburg um 1300 ganz bedeutende Werkstätten für Holzschnitzereien gebildet haben, die wahrscheinlich neben den Regensburger Dombauhütten bestanden. Die Berührungen mit der Steinplastik konnten natürlich nicht ganz ausbleiben. Unsere Verkündigungsmadonna ist z. B. innerhalb der Entwicklung der Gesamtplastik von Regensburg etwa zwischen dem Grabmal der Königin Hemma vom

Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts und dem der seligen Aurelia um 1335, beide in St. Emmeram in Regensburg, einzuordnen. Eine teilweise zerstörte Steinmadonna im Ulrichsmuseum daselbst steht ihr zeitlich am nächsten. Aber gerade hier macht sich der Unterschied zwischen Holz- und Steinstil gegenüber allgemeinen zeitlichen Ähnlichkeiten doch stark bemerkbar. Regensburg hat neben der Dombauhütte gerade durch diese Zunftwerkstätten starken Einfluß nach Osten gewonnen, sowohl nach Böhmen wie Österreich, wo auch aus dieser Zeit bisher kaum beachtete, doch künstlerisch hochwertige Figuren vorhanden sind. Regensburg bildete eben damals den künstlerischen Vorort für ganz Südostdeutschland, bis es erst bedeutend später von Prag und Wien, von Landshut und München abgelöst wurde, als die Residenzen des Territorialfürstentums die Kathedralsitze in Schatten stellten.

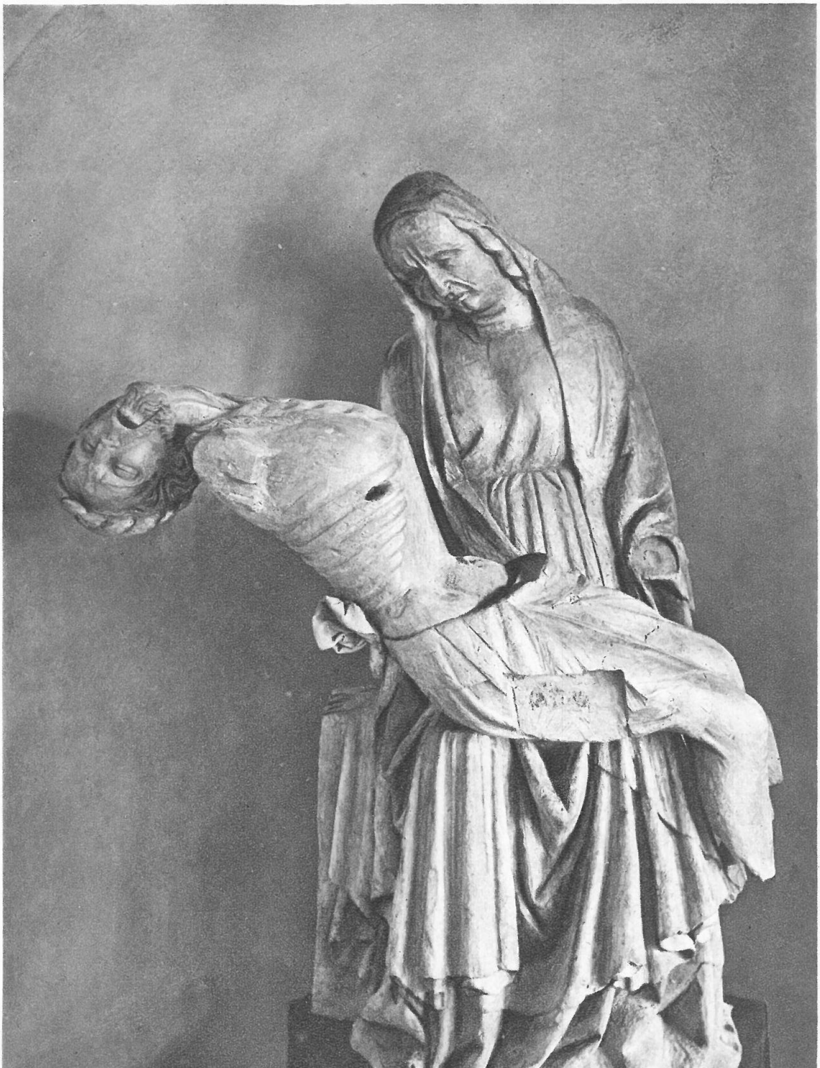
8

Das Vesperbild aus Scheuerfeld

Sammlungen auf der Feste Koburg

Bei keinem der anderen Andachtsbilder, die in dieser Zeit entstanden sind, können wir das Herauswachsen aus den seelisch-geistigen Vorbedingungen so klar verfolgen wie beim Vesperbild. Wollen wir diesen schönen alten Namen für eine ursprünglich deutsch-christliche Konzeption festhalten an Stelle des italienischen Namens Pietà oder des noch unverständlicheren Pietas. Vesperbild hat man die Darstellung wohl deshalb genannt, weil der Vorgang der Beweinung des Herrn sich am Abend des Passahfestes abspielte und deshalb auch die Beweinung in dem täglich zu betenden Brevier der Kleriker am Abend (= „zur Vesper") eingereiht wurde. Mehr im dichterisch-literarischen Hinblick sprach man auch von der Marienklage.

Wie bei vielen dieser Andachtsbilder haben wir keine Illustration zu einem evangelischen Bericht vor uns, sondern eine geist- und seelen-



volle Kombination aus tiefster Versenkung heraus. Zum erstenmal taucht die Vorstellung der verlassenen Mutter, die um ihr geliebtes Kind weint, im elften und zwölften Jahrhundert auf, einmal in einem byzantinischen religiösen Drama *Χριστὸς πάσχων* in der dithyrambischen Klassik der neuerwachten Antike, dann in den liturgisch klangvollen lateinischen Versen einer Sequenz „Planctus ante nescia".

Aus diesen Keimen, im engsten Anschluß besonders an diese kirchliche Sequenz erwachsen dann zahlreiche Marienklagen. Nun dürfen wir uns diese Dichtungen nicht als kalte literarische und volksfremd klerikale Produkte vorstellen, sondern sie quellen aus dem damaligen tiefsten Volksempfinden heraus. Die liturgische Periode der Hymnen- und Sequenzdichtung wird abgelöst durch die Zeit der betrachtenden Gebetsversenkung, die sich vor allem in lyrischen Gefühlen ergießt und sich in den einzelnen Szenen der Menschwerdung Gottes, seines Leidens, des Lebens der Jungfrau Maria ergeht.

Aus diesem betrachtenden Schauen, aus diesen lyrisch-religiösen Ergüssen heiliger Liebe erwuchs dann wie von selbst die plastische Verkörperung dieser geistigen Visionen, und zwar waren es vor allem die beschaulichen und strengen Klöster, die derartige Bildwerke in ihren Klausurkapellen aufstellten, wo sie sich bis heute zum Teil noch erhalten haben. So ist auch vor kurzem wieder das bisher ganz unbekannte, wohl früheste Vesperbild auf deutschem Boden aufgetaucht, in der Klausur der alten ehrwürdigen Benediktinerinnenabtei St. Walburg in Eichstätt. Sicher noch vor der Schrift Seuses, wohl in die gleiche Zeit, als der erste nachweisbare Ablaß für ein Vesperbild für die Karmeliterkirche zu Köln im Jahre 1298 erlassen wurde, kann das Eichstätter Bild datiert werden, aus dem wir ersehen, wie schrittweise die Entwicklung auch im Plastischen vor sich ging. Maria selbst thront hier beinahe so unbeweglich und unbewegt wie in den alten Hodegetriabildern. Der Leib Christi liegt in starker Diagonale fast wie eine Puppe klein und verkümmert, aber über und über bedeckt mit Blutstrauben, in ihren Armen. Man sieht hier förmlich, wie das Vesperbild aus dem Muttergottesbild, das heißt der Mutter mit dem sitzenden Kind, seine erste Form gewonnen hat.

Ganz anders beim Vesperbild von Scheuerfeld! Eine neue Zeit hat sich hier endgültig durchgesetzt, die sich in allem ausspricht: in der geistig-menschlichen Grundeinstellung, der inneren Spannung und der Größe der Form. Nicht ein Kultbild, eine dogmatische Wahrheit, sondern in erster Linie ein Andachtsbild steht vor uns, zu dem man wallfahrtet, um sich seelisch erschüttern zu lassen, um sich durch die Betrachtung in seinem eigenen menschlichen Leben berührt und mitgerissen zu fühlen. Deshalb wird das Menschliche in der Religiosität der Szene so stark betont. Die Mutter weint hilflos und machtlos, ihr liebes Kind hält sie in den Armen elendiglich tot. Und dieses Totsein ist bis zum Krassen scharf betont. Wie die Rippen scharfkantig wie Speere und Pfeile parallel nach oben starren, wie der Unterleib krampfhaft eingezogen ist, wie in jäher Linie Brust und Kopf nach hinten knicken. Und das Antlitz des Gottessohnes selbst, leidzerrissen, verzerrt, der letzte Schrei des Todes auf den Lippen, der „Mann der Schmerzen", wie er aus unzähligen Ecce-Homos und Kruzifixen des vierzehnten Jahrhunderts uns anblickt!

In dem Augenblick aber, wo wir von diesen Einzelbetrachtungen den Blick wieder auf das Ganze richten, sehen wir nun aber doch, daß diese Naturbeobachtungen — nicht Naturnachahmungen, denn sie sind nicht einfach der Natur nachgeahmt, sondern in einem höheren Sinn abgelauscht und künstlerisch „übersetzt", das heißt stilisiert — nicht die ganze Figur beherrschen. Die Gruppe an sich ist unendlich hoheitsvoll, würdig. Sie hat etwas von jener sakralen Unnahbarkeit an sich, daß niemandem es einfallen würde, sie in einen Profanraum des alltäglichen Geschehens zu stellen. Um sie weht von selbst die Atmosphäre des Tempels, des Gotteshauses, in das man nur mit gereinigten Schuhen und entstaubten Herzens eintritt. Die Hoheit geht von einer Formkraft aus, die in ihrer Genesis auf die großen steinernen Portalfiguren der frühgotischen Kathedralen zurückgeht. Etwas säulenmäßig Emporstrebendes ahnen wir auch noch in dem hochragenden Leib der Mutter, etwas von der Feierlichkeit der Kannelüren lebt stimmungsmäßig im Unterbewußtsein fort in den parallelen Röhrenfalten, die von den Knien ausstrahlen oder den Leib über-

ziehen. Und etwas von der architektonischen Gebautheit von Last und Stütze spricht auch aus der vertikal aufrechten Linie der tragenden Mutter und der treppenförmigen Horizontale des schwer drückenden Leichnams. Gewiß ist es keine nur äußerliche Gebundenheit der Gruppe, sie ist ebenso innerlich verbunden, eine seelische Einheit, wie wir sie früher gekannt haben. Ein leises, klagendes Zwiegespräch webt zwischen diesen Gestalten. Denn bei aller Intensität des Empfindens dämmt eine ungewöhnliche Beherrschtheit jede zu plebejische Regung ein. Das Übermenschliche hat eben im vierzehnten Jahrhundert trotz allem seine vollgültige Bedeutung beibehalten.

Ob das Bild von Scheuerfeld, das nicht vor 1330 und nicht leicht nach 1350 zu setzen ist, in einem Zentralpunkt der Kunst — Bamberg, Erfurt — gemacht worden ist oder auf einem entlegeneren Platz, wissen wir nicht. Es dürfte wohl für eines der Frauenklöster um Koburg geschaffen sein, entsprechend dem, das heute noch an seinem alten Platz in dem Ursulinerinnenkloster zu Erfurt steht und, nur wenige Jahre später entstanden, starke Verwandtschaft mit dem Scheuerfelder Vesperbild zeigt. Dieser Typ hat überhaupt das ganze Jahrhundert beherrscht, manchmal in selbst aufgepeitschten Darstellungen, wie in der wohl nervenspannendsten im Bonner Provinzialmuseum, der sogenannten „Pietà Röttgen". Erst zum Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts tritt an seine Stelle eine neue Konzeption des Themas, viel abgeklärter, vornehmer, klassischer. Nicht mehr in der getreppten, in Disharmonien aufschreienden Form des quer liegenden Leichnams wird jetzt das Schmerzensbild aufgestellt, sondern ruhig, ohne verzerrte Züge liegt der Leichnam fast völlig horizontal auf dem Schoß, linde und leise legt Maria ihre suchende Hand auf die kraftlosen des Sohnes, die andere stützt das Haupt. Das Gesicht der Mutter ist nur leise von Wehmut beschattet. Ein lyrisches Largo gegenüber dem dramatischen Presto der vorhergehenden Zeit. Diese Auffassung durfte sich bald einer ungeheuren Popularität erfreuen, und sie ist von den Küsten des Adriatischen Meeres bis nach Schweden und vom Oberrhein bis nach Ungarn unzählige Male zu finden, wohl nicht ohne Einfluß der Hussitenkriege, sei es, daß das Urbild

ein Gnadenbild im Böhmischen war, wo es in den Hussitenkriegen Verunehrung erlitten haben mag, sei es, daß gerade diese Gestaltung in den Nöten jener Zeit besondere Andacht erweckte.

Hervorragende Vertreter dieser Richtung haben wir jetzt noch in dem Bilde aus Baden bei Wien, heute im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, ferner in dem zu Breslau in der Elisabethkirche und in dem Seeoner Vesperbild im Bayrischen Nationalmuseum zu München.

9

Der Wolfskehlmeister

Grabdenkmal des Fürstbischofs von Bamberg, Friedrich Grafen von Hohenlohe, † 1352. Bamberg, Dom

Es ist bezeichnend für Deutschlands politische Gesamteinstellung, daß wir kein Pantheon der deutschen Könige und Kaiser besitzen, wie etwa Frankreich in St.-Denis einmal vor der Revolution — denn heute sind ja dort nur rekonstruierte Reste vorhanden — sich eines solchen rühmen konnte. Nur einzelne, meist sogar nebensächliche Gegenkönige, mit Ausnahme von Rudolf von Habsburg, wurden der Ehre eines eigenen Grabmonumentes gewürdigt. Von manchen wissen wir nicht einmal, wo sie ruhen. Dagegen haben sich die Territorialfürsten ihre repräsentativen Ruhmeshallen errichten können, weil in ihnen allein sich jahrhundertalte Tradition und ein Staatsgedanke fortvererbten. Und auch nicht wieder zufällig stehen hier wieder an erster Stelle die stolzen und einflußreichen Reichsbischöfe, die mit einem gewissen Vorbedacht, da sie keine Leibeserben hatten, selbst oder durch ihre Geschlechtsverwandten die Erinnerung an ihre Herrschaft in Form eines Grabdenkmals weitervererbten. Die Bischofsstädte am Main haben eine fast fortlaufende Folge ihrer Herrscher so auf uns gebracht, vor allem die Residenzstadt des Herzogs von Ostfranken, des Bischofs von Würzburg, wo in einer un-

unterbrochenen Reihe von 1200 bzw. 1322 bis in das neunzehnte Jahrhundert Monument an Monument steht, eine ganz einzigartige Galerie deutscher Kunst, deutscher Staatsauffassung und des wechselnden Ausdrucks fürstlicher Repräsentation.

Die Stilentwicklung des deutschen Grabmals gehört mit zum Bedeutungsvollsten innerhalb der deutschen Plastik. Hier kann nur ein ganz kleiner Ausschnitt gegeben werden. Vom elften bis zum Beginn des vierzehnten Jahrhunderts ist das Grabmal von dem Gedanken eines Kastenrahmens im großen und ganzen nicht abgekommen, wenn wir von den eigentlich isolierten Tumbagräbern absehen; aber die Grabplatte hielt ängstlich und traditionell an dem Gedanken fest, daß der Tote selbst zwischen vier engen Wänden liegt, und so steht auch sein Bild zwischen einem Rundbogen oder später zwischen einem rechteckigen Wulst- oder Flachrahmen, bezüglich einem Spitzbogen mit Blendmaßwerk. Kopf, Arme und Füße stoßen gepreßt an diese Einfassung. Der Leib kann sich nicht nach vorne wölben, sondern liegt in derselben Ebene wie der Rahmen. Wie dies fast handwerklich gleichförmig bleibt, können wir an dem bemerkenswerten Denkmal des Erzbischofs Peter von Aspelt, † 1320, im Mainzer Dom sehen, wo der Bischof und fürende Fürst drei deutschen Königen die Krone aufs Haupt setzt, oder in dem ängstlicher gearbeiteten Grabstein des Fürstbischofs Gottfried III. von Hohenlohe, † 1322, im Würzburger Dom.

Um 1330 setzte aber eine neue Richtung ein, in dem Augenblick, als man von der manieriert gewordenen starren Monumentalität zu einer vergeistigten Einstellung übergeht. Wie man die Körper in Schwingungen versetzt, so geht man daran, das Monument selbst in seiner Erscheinung zu verlebendigen, überzeugender zu machen, weniger in einer organischen, naturalistischen Richtung, wie man sie häufig in Verkennung des mittelalterlichen Lebens zu sehen vermeinte, sondern in einer sozusagen geistigen, seelischen Wahrhaftigkeit, die nur die Natur als Gesamteindruck benützt, um rein spirituelle Zwecke zu erreichen. Diese Richtung nahm ihren ersten Impuls vom Westen, vielleicht mehr von der Rhein-Maas-Gegend als von der überfeinerten und höfischen Kunst der Isle-de-France. Am

greifbarsten steigt sie in ihrem Beginn an den hervorragenden steinernen Chorpfeilerpartien des Kölner Domes empor, in einer Muttergottes, einem Salvator und den Zwölf Aposteln, zu denen stilistisch auch die berühmte „Mailänder Madonna" in Holz gehört und die um 1322—30 gleich nach Vollendung des Domchores entstanden sein müssen. Aus der selbstbewußten, rein französischen Kunst von Paris ist hier ein feines, rhythmisches Wiegen, ein seelisches Gefühlsleben, eine ahnungsvolle Geistigkeit geworden, die weniger in den etwas rezeptmäßig bedeutend gemachten Köpfen der Apostel — eher noch in dem fraulich süßen Lächeln der Maria —, als vielmehr in dem Gleiten und Wogen der Gewänder lebt. Der Körper ist noch nicht ganz verschwunden; Hüfte, Brust und Gelenke bleiben noch klar betont, aber der prachtvolle, üppige und elegante Linienzug der Drapierung ist wichtiger als das andere.

Möglich, daß aus dieser westlich-rheinischen Zone der Meister ins Fränkische gekommen ist, den wir seit Börger und Pinder unter dem Namen „Wolfskehlmeister" begreifen. Die fränkischen Bistümer stehen ja gebend und vermittelnd zwischen den Rheinlanden und Thüringen. Eine Vorahnung von seiner ganz persönlich zugespitzten Art mag vielleicht schon in dem Würzburger Grabmal des Bischofs Wolfram von Grumbach, † 1333, liegen, das um 1335 entstanden sein wird, sei es, daß es eine Jugendarbeit des Meisters ist, oder, was aus gewissen Gründen wahrscheinlicher sein mag, eine Arbeit eines älteren Meisters aus der gleichen Hütte. Das erste sichere Werk ist das Grabmal des Bischofs Otto von Wolfskehl, † 1345, im Würzburger Dom. Dann hat er um 1350 den ehemaligen Türstein am Bürgerspital zu Würzburg mit dem Gnadenstuhl und dem Stifterpaar aus der Familie Stern (jetzt im Luitpoldmuseum, Würzburg) und schließlich das Grabmonument des Fürstbischofs von Bamberg, Friedrich Grafen von Hohenlohe, † 1352, im Bamberger Dom gefertigt. In neuester Zeit schreibt man ihm mit Recht ein weibliches, ganz wundervolles Gegenstück zu: den Grabstein der Anna von Henneberg, Äbtissin des Klosters Sonnefeld, † 1356 oder 1358, heute noch in der alten Klosterkirche Sonnefeld bei Koburg.

Was man bisher dem Wolfskehlmeister zuweisen konnte, findet sich also im Fränkischen, und es spricht viel dafür, daß er in Würzburg seinen Sitz hatte und dort durch Empfehlung unter dem hohen fränkischen Adel seine Aufträge erhielt. Ob er noch einmal mit einem der verschiedenen, mit Namen bekannten Würzburger Steinmetzen dieser Zeit identifiziert werden kann, ist schließlich eine Frage von sekundärer Art. Wichtiger, daß wir in ihm einen der genialsten Künstler seiner Epoche vor uns haben, der den Zeitgeist am vollkommensten in den Stein umsetzen konnte, am vollendetsten in dem Bamberger Hohenlohe-Grabmal.

Die Figur tritt uns ganz befreit von konventioneller Tradition entgegen. Während er in dem älteren Wolfskehlgrabstein von Würzburg in dem stärker betonten Löwen — dem Symbol der Treue und der Tapferkeit, auch dem der Überwindung des Bösen — zu seinen Füßen, dann in der umlaufenden Schrift und den an den Ecken angebrachten Ahnen- und Bistumswappen das alte Rahmenschema latent beibehält, setzt er hier die Figur vor eine ganz glatte, rechteckige Grundfläche, die nur als eine Illusion einer Wand, nicht mehr hemmend mitsprechen kann. Der Löwe verschwindet als eine fast unangenehme Reminiszenz unter den Füßen und Gewändern; die Wappen sind vom Stein gesondert und nur darüber aufgemalt, so daß sie nicht mehr körperhaft mitsprechen können. Und ist der Wolfskehl sieghaft-stolz, fürstlich-erhaben aufgereckt, mit Stab und Schwert, als Bischof und Herzog charakterisiert, so beim Hohenlohe nur der alte, gebeugte, mild dahinschreitende, priesterliche Gnadenspender. Ob ihn damit der Künstler als den Friedensbringer nach Jahren der Unrast und des bürgerlichen und kirchlichen Kampfes charakterisieren wollte? Eine solche Auffassung wäre einem so ausgesprochen geistig eingestellten und offenbar psychologisch empfindenden Manne, wie es der Wolfskehlmeister war, ohne weiteres zuzutrauen. Der Domdechant Graf Friedrich von Hohenlohe war, wie so oft in den damaligen zerrissenen Zeiten, nach einer zwiespältigen, politisch eingestellten Wahl des Domkapitels durch den Papst am 20. Oktober 1344 zum Bischof ernannt worden, und zwar weil er Anhänger des

Gegenkönigs Karl von Böhmen und Gegner des gebannten Kaisers Ludwig des Bayern war. Nach dem Tode des Kaisers begleitete er den nunmehr allgemein anerkannten König Karl IV. auf vielen seiner Reisen und bemühte sich, mit Vollmachten des Papstes ausgerüstet, den religiösen Frieden in die deutschen Städte zu bringen, die durch Interdikt und Bürgerkrieg sich aufrieben.

Wie ein geisterhafter Spuk tritt diese ausgemergelte Greisenfigur auf uns zu. Sie steht nicht und verweilt nicht repräsentativ, sondern sie schreitet aus der Wand heraus. Beim Wolfskehlgrabmal war schon etwas von dieser Bewegung zu finden, hier ist sie erst überzeugend geworden. Durch eine kleine, aber wohlüberlegte Anordnung kommt diese Illusion zustande. Der rechte Fuß steht tiefer und wirkt deshalb nach vorwärts tastend, dafür ist dann im Kontrapost die linke Schulter von der Wand leicht gelöst, während die rechte zurückgedrängt wird. Dadurch entsteht eine kleine Achsendrehung, der auch das Haupt folgt, das ganz vollrund vom Stein sich löst. Die Bewegung des rechten Armes, der den Hirtenstab führt, verstärkt den Eindruck des stützenden und tastenden Vorwärtsschreitens. Die so entstandene, illusionistische Wirkung von etwas Lebendigem steigert nochmals die ungeheure Wirklichkeitskraft und Intensität des Antlitzes. Nur ein Totenkopf, über dessen Knochengerüst gerade sich noch eine Lederhaut spannt, tiefliegende Augenhöhlen voll unheimlich drohender Schatten, um die spitze Nase ein scharfer, verwelkter Alterszug, der Mund ganz eingefallen, zahnlos, ein wenig geöffnet, so daß man doch ein Greisenwort der Erfahrung und des Verstehens zu vernehmen glaubt. Der Umriß des Gesichtes unruhig und hart gleitend, die Haare vernachlässigt darum hängend, aber auch hier wieder durch die milde Neigung nach unten, durch seine Altersmüdigkeit versöhnend und ergreifend wirkend. Eigenartig, daß dem stolzesten Männerantlitz deutscher heroischer Kunst, dem königlichen Reiter von Bamberg, am selben Ort und Dom, nur hundert Jahre später, das müdeste und erschütterndste Greisenhaupt auf äußere Macht verzichtender, aber rein spirituell eingestellter Geistesrichtung gegenübersteht!

Das Haupt hat allein von dieser verblüffenden Naturwahrheit



mitbekommen. Ob Friedrich von Hohenlohe nun wirklich so ausgesehen, oder ob es nicht die höchste Steigerung seines inneren Wesens ohne eine kleinliche Porträthaftigkeit war? Das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert mag das nicht begreifen, einem Künstler des vierzehnten Jahrhunderts wäre eine solche Gesinnung völlig zuzutrauen. Denn im Körperlichen kümmert er sich erst recht nicht um Naturnachahmung. Auffallend treibt er die Länge empor, kaum daß er vom Organismus Fußspitze, Hüfte und Achsel andeutet. Dafür ist das Gewand der Stimmungsträger dieser mildschreitenden Gestalt. Mit welch kühner, aber gar nicht gewaltsamer Schwingung er der Stoffmasse animalisches Leben einhaucht, mit welch großartigem Geschick er in einem Y-artigen Arrangement die Falten an der linken Hüfte in einen Knotenpunkt zusammentreffen läßt, von wo sie ausstrahlend in wenigen zarten Wellen den Leib überlaufen und andererseits in großzügigem, in Licht und Schatten gesehenem und gefühltem, ungemein vornehmem Fallen nach der rechten Fußspitze hinuntergleiten, wodurch die vorwärtsschreitende Bewegung von neuem markiert wird. Nur ein ganz reifer Künstler kann so überlegen die stilistischen Mittel seiner Zeit zu einer im höchsten, weil monumentalen Sinne wirklichkeitswahren, nicht Natur imitierenden Schöpfung rein künstlerischer Schau zusammenfassen.

IV

Höfischer Lyrismus

Ungefähr 1370—1440

Wie wenig wir Deutschen bisher die Geschichte unserer eigenen Plastik kannten, mag man daraus ersehen, daß bis vor kurzem nicht selten Kunstwerke aus dieser Zeitperiode, die wir jetzt behandeln wollen, von Kennern für gefälscht erklärt wurden, weil man überhaupt noch keinen Blick für ihre besonders zarten Schönheiten hatte. Allerdings ist gerade diese Epoche am schwersten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, da sie als Übergangszeit eigenartige Widersprüche in sich vereinigt. So mag auch das neu eingeführte Schlagwort „Höfischer Lyrismus" nur mit einigem Vorbedacht hingenommen werden, aber es bezeichnet wenigstens am treffendsten das, was die neue Zeit als Eigenstes herausstellen konnte.

Nach der ekstatischen Aufwühlung der vorigen Zeit tritt eine gewisse Beruhigung ein, bis ein noch merkwürdigeres, religiös-kommunistisches Feuer, das der Hussiten, auch diese Geschichtsperiode vernichtet. Die religiöse Spannung erlischt nicht mit einem Male; aber wie sie lyrischer wird, neigt sie mehr zu einer zarten Milde. Kaiser Karl IV., der auf der Zeitenwende steht, vereinigt in sich prunkvolle Repräsentation mit mystischer Frömmigkeit. Seine Burg Karlstein darf als das waffenstarrende Heiligtum und die gralhafte Schutzburg der deutschen Kaiserinsignien direkt symbolisch für Wollen und Formen dieser Zeit gelten. Unter Karl IV. (1347—78) bereitet sich eine ganz wesentliche Kulturumschichtung vor, die sich erst in den folgenden Generationen auswirken sollte.

Er schafft zum erstenmal dem Deutschen Reich eine Residenz, die er entsprechend anderen Hauptstädten, vor allem des französisch-burgundischen Kulturkreises, ausgestaltet. International, wie er ist, beruft er Franzosen und Italiener, Deutsche und Slawen an seinen Hof: Gelehrte, Dichter, Maler, Architekten und Bildhauer. Er beginnt den Prager Dom zu bauen. Ein Franzose, Mathias von Arras, hatte ihn 1344 begonnen, nach dem Plane von Narbonne, ein deutscher Schwabe, Peter Parler aus Schwäbisch-Gmünd, setzte ihn seit 1352 fort. In dieser internationalen, ungemein betriebsamen Atmosphäre entwickelt sich auch der neue Sproß der deutschen Plastik. Eben dieser Peter Parler fertigt um 1374—78 im Chor des Domes die Grabdenkmäler der Premysliden, der slawischen Ahnen des Königs, die erste große höfisch-profane Aufgabe, die auf deutschem Boden der Bildhauerei erwächst. Konstatieren wir hier noch eine schwere, etwas ungefüge Monumentalität, die den Zusammenhang mit Schwaben nicht verleugnen kann, so entsteht erst das Neue in den einunddreißig Porträtbüsten am Triforium des Domes, die von 1379—93 von mehreren Meistern aus der Parlerhütte gefertigt werden. Von der engen Befangenheit der bürgerlichen Reichsstadt haben sich diese Steinmetzen jetzt befreit. Sie fühlen nicht mehr als Handwerker unter gleichberechtigten Bürgern, sondern sie sehen die Individualität der Führenden, ganz gleich, ob sie ihnen unter den Mitgliedern der königlichen Familie entgegentritt, oder ob sie die „Directores fabricae“, die Bauherren oder gar in einer ganz modernen Selbsteinschätzung sich selbst als Künstler, nicht als Handwerker porträtieren. Psychologisches Leben können sie schaffen, nicht idealisierte Typen oder überirdische Schmerzen und Freuden. Schlauheit und Würde, Heimtücke und Lieblichkeit, robuste Kraft und staatsmännisches Herrschen, alles finden wir in diesen Physiognomien. Das rein Monumentale, starr Gebaute, architektonisch Empfundene tritt damit gleichmäßig zurück zugunsten einer weichen, malerischen Raumwirkung in Nischen. Das Herbe der früheren Epoche weicht einer milderen Intimität. Und dieser Zug steigert sich noch in den Plastiken am Altstädter Brückenturm um 1400 und an der Teynkirche

(1402—10), wo er sich zuletzt zu rein malerischer Komposition voll Zierlichkeit und eleganter Geschmeidigkeit, die fast schon wieder Manier wird, durchgerungen hat.

Überall dringt das mehr Profane durch, selbst manchmal so aufdringlich wie in den Gebetbüchern des laszіven und würdelosen Königs Wenzel von Böhmen, die in ihren Randzeichnungen nicht einmal vor Obszönitäten zurückschrecken. Das Reiterstandbild des heiligen Georg im Burghof des Hradschin zu Prag, das die Brüder Martin und Georg von Klausenburg 1373 in Bronze gossen, ist in seiner wundervollen Fülle und Kraft eigentlich keine Heiligenstatue mehr, sondern die Verherrlichung des höfischen Rittertums, das dann ohne jedes sakrale Mäntelchen von denselben Künstlern in dem rein höfisch-ritterlichen Reiterstandbild des Ladislaus von Ungarn verherrlicht wird, das sie 1390 in Großwardein fertigten. Scheinen die Brüder Klausenburg nur eine Episode gewesen zu sein, die wir vorläufig nicht weiter verfolgen können, so gewinnt dagegen die Parlerschule für ganz Südostdeutschland eine ganz ungewöhnliche Bedeutung. Wenn sie auch in erster Linie mit ihrer Hüttenordnung die Architektur beeinflußt, so gibt sie doch durch die starke Verbindung zwischen Architektur und Plastik auch den Bildwerken ihren Stil. Die Länder der böhmischen Königskrone Böhmen, Mähren, Schlesien und Mittelfranken zeigen die deutlichsten Spuren ihrer Tätigkeit in Prag, Breslau und Nürnberg, dann aber auch das nahe Österreich, wo in Wien unter Rudolf IV., dem Schwiegersohn Karls IV., eine neue Kunststätte erblüht; nicht weniger in Passau, Regensburg und Landshut im benachbarten Bayern, bis wieder in zurückschlagender Bewegung in Schwaben, woher die ersten Parler kamen, in Ulm, Gmünd, Freiburg, dann selbst in Köln und in den Ostseestädten die neue verfeinerte Richtung durchdringt.

Trotzdem hat die Parlerhütte nicht die Kraft, die Kunst für ganz Deutschland zu bestimmen. Sowenig die Luxemburger die politische Macht in Händen behalten können, ebensowenig kann ihre Hofwerkstätte die deutsche Kunst auf die Dauer beeinflussen. Nur unzählige Samenkörner streut sie aus. Aber die Blüten, die daraus entstehen,

passen sich unglaublich schnell ihrer neuen Heimat an und bekommen einen eigenen bodenständigen Charakter. Eben um 1400 herum schälen sich aus der umfassenden Galerie deutscher Bildwerke langsam die landsmannschaftlichen Gruppen heraus. Nicht aus äußerlichen Gründen allein, wie der Bildung von territorialen Fürstenhöfen, läßt sie das begründen, sondern aus einem inneren, geheimnisvollen, biologischen Prozeß des deutschen Wesens muß dies hergeleitet werden. Die Höfe der Luxemburger zu Prag, der Habsburger zu Wien, der Wittelsbacher zu Ingolstadt (Landshut-München tritt erst später in Erscheinung), die Reichsstädte wie Ulm, Nürnberg, Straßburg, die bischöflichen Residenzen wie Würzburg, Mainz, Köln, die großen Hansastädte Bremen, Hamburg, Lübeck, Danzig, sie alle waren schließlich doch nur der Kristallisationspunkt, wo sich die einheimischen Kräfte sammeln konnten, aber sie konnten den immer klareren individuellen Partikularismus nicht schaffen, der nun mit ganz bestimmten, weniger stilistischen als temperament- und gefühlsmäßigen Unterschieden überall an das Tageslicht drängt.

Dieser Wandel macht sich aber stärker noch als in den Steinbildwerken der Hüttenkunst in den Werkstätten bemerkbar, in denen die Holzschnitzereien gefertigt werden. Ist die Hütte des Steinbildhauers stärker auf eine gewisse Einheitlichkeit eingestellt, die durch wandernde Gesellen aufrechterhalten wird, so werden die Werkstätten der Bildschnitzer, die seßhaft und zunftmäßig organisiert sind, die eigentlichen Wegbereiter der Stammeskunst. Nicht als ob diese Werkstättenmeister in ihrer Jugendzeit nicht auch gewandert wären, aber sie scheinen sich regelmäßiger wieder in ihrer Heimat ansässig zu machen, aus eigenem inneren Trieb und aus dem Milieu der Umgebung heraus zu schaffen und so immer mehr ihrer Kunst den Stempel einer ganz bestimmten Stammeseigenschaft aufzuprägen. Durch ihre Seßhaftigkeit wurden ihre Werke auch nur für eine im allgemeinen engbegrenzte Gegend geschaffen, und so können wir zum erstenmal in dieser Zeit ganz bestimmte Werkstätten verfolgen, sowohl in ihrem Meister als auch in den von ihm bestimmten Gesellen. Damit tritt die deutsche Plastik aus ihrer Anonymität heraus, und wir lernen aus inneren

stilistischen und äußeren lokalen Gründen eine ganze Reihe von Künstlerpersönlichkeiten kennen, wenn wir sie auch häufig nicht mit ihrem Familiennamen benennen können, sondern nur mit einem von moderner Kunstforschung ihnen zugelegten Beinamen nach dem bedeutendsten ihrer Werke. Die Holzplastik drängt durch eine ausgedehnte Werkstättentätigkeit so stark hervor, daß sie bald auch der Steinplastik innerhalb des Kreises der uns erhaltenen Bildwerke das Gleichgewicht hält, ja sie in der zweiten Hälfte der Periode, im beginnenden fünfzehnten Jahrhundert, bald ganz bedeutend übertrifft. Und sie, die mit einem leichter zu handhabenden, bildsameren Material zu arbeiten hat, übernimmt auch bald die Führung in der Weiterentwicklung des Stiles. Kann man im vierzehnten Jahrhundert noch davon reden, daß der Steinstil dem Holzstil vorangeht, so verhält es sich bald nach 1400 umgekehrt.

Auch diese Stilumbildung geht von inneren geistigen Momenten aus. Die ideale, religiöse Spannung läßt etwas nach. Das nicht gar zu selten Überätherische, Unwirkliche der Erscheinung befriedigt nicht mehr. Man wird wieder der Wirklichkeit froher. Darin schon den großen Wendepunkt zwischen mittelalterlicher und neuer Kunst sehen zu wollen, ist wohl unrecht, denn es ist kein bewußtes, entschiedenes Abwenden von der religiösen über- und unirdischen Welt des Mittelalters, sondern ein ganz langsames, vortastendes Streben, die Welt des Irdischen stärker im religiös Immanenten in Erscheinung treten zu lassen. Von antikischem und bewußt organischem Geschmackswandel, wie wir es in Italien und auch in den Niederlanden zum Teil in dieser Zeit schon feststellen können, ist in der deutschen Kunst, wenigstens in der Plastik, nicht das geringste zu spüren. Das neuerwachte Wirklichkeitsgefühl macht sich auch im Gegensatz zu der stark betonten Vertikale, an der man sich nun doch satt gesehen, in einer Vorliebe für eine ins Breite gehende Fülle, für ein Festerwerden des Blockes bemerkbar, anfänglich noch mit der zur Manier gewordenen S-förmigen Schwingung der Figur, was manchmal zu ganz seltsam schweren, fast barock anmutenden Gebilden besonders in der Grabplastik führt. Der Körper kommt damit noch nicht zu seiner

Geltung, sondern bleibt im Gewand verborgen. Das Gewand allein ist es, das in einer dekorativen Überfülle von der linearen Wirkung zu einer malerischen Pseudoplastizität geführt wird. Die eigentliche organische Form wird dadurch nicht klarer, sondern im Gegenteil. Gegen 1400 machen sich immer stärker die großen Faltenhäufungen bemerkbar, die die Gesamtform in ein musikalisches Gewoge auflösen, die zuerst in meist asymmetrischer Anordnung in großen, breiten Wellen über das Ganze hinlaufen und dann gegen 1420—30 sich wieder mehr in eine rhythmische Symmetrie ordnen, bei der pfeifenförmige Strahlen von den Knien der sitzenden Figuren ausgehen, während lange regelmäßige Röhrenfalten, manchmal auch zickzackartig geordnet, rechts und links in breiten Trauben von den Armen herunterfallen. Dieser dekorative Überfluß — man hat ihn etwas äußerlich mit „weichem Stil" bezeichnet — hat im Grundgefühl, nicht im einzelnen, manche Verwandtschaft mit dem so viel späteren Rokoko, und bezeichnenderweise tritt gleichzeitig mit diesem Wandel des optischen Reizes auch eine Verzierlichung und ein weich-anmutiges Schönheitsstreben ein, das auch etwas Weibliches an sich hat.

Vielleicht am stärksten tritt der bestimmende höfische Lyrismus in diesen Tendenzen zutage. Man strebt zu einer eleganten Kabinettskunst, die die herbe, mystische Größe der vorhergehenden Periode ganz sachte und vornehm abdämpft zu einer empfindsamen Note. Von den großen dramatischen und seelischen Effekten, die erschütternd und aufpeitschend wirken sollten, geht man über zu einer zart-poetischen Auffassung voll Lieblichkeit und Gefühl, voll musikalischem Klang und weiblicher Anmut. Wohl nicht ganz zufällig entwickelt sich diese Auffassung gerade wieder in Südostdeutschland, an der Völkerscheide zwischen Slawentum und Germanentum, nicht ohne starken Einschlag französisch-avignonesischer und italienisch-sienesischer Kunstart. Wo der Mittelpunkt der Bewegung zu suchen ist, steht heute noch nicht fest; Prag und Wien, Südböhmen und Schlesien, Passau und Salzburg zeigen gleichmäßig, doch in gewissen Schattierungen diesen Stil, der dann nach Niederbayern, Nürnberg und Schwaben, selbst nach Lübeck und Bremen übergreift. Mit dem Parlerstil ist er nicht ohne

weiteres identisch. Trotzdem wird man Prag als wichtig und als Sammelbecken der internationalen Strömungen bei der Bildung in Betracht ziehen müssen, in zweiter Linie wohl erst Wien, wo man eine etwas hypothetische „Herzogswerkstatt", ein höfisches Atelier, konstruieren wollte. Auch das meist verwendete Material, ein weicher Kalkstein („Pläner Kalk" oder Mergel, bisher meist fälschlich als Kunststein bezeichnet), weist auf einen zum mindesten gemeinsamen Ausgangspunkt in Böhmen hin. Auffallend häufig wird auch in diesen Gegenden gebrannter Ton verwendet. Kalkstein wie Ton bekommen erst durch zarte, blütenhafte Bemalung ihr schönes, feines, zierliches Äußere, das meist auf Weiß, Rauchblau und Gold gestimmt ist. Etwas anders entwickelt sich der Stil am Rhein. Man ist hier zurückhaltender in der Üppigkeit der Faltenmasse. Zum Köstlichsten gehören hier Frauengestalten, wie etwa die sogenannte „Belle Alsacienne" in Paris, die aus Eberbach bei Mainz stammt, die Muttergottes von Hallgarten oder das Grabmal der Anna von Dallberg in Oppenheim, bei denen sich innere Konzentration in der feinfühligsten Art mit holder Fraulichkeit vereint. In Schwaben mögen neben Rückschlägen aus der südöstlichen Kunst auch Einflüsse von dem großen burgundischen Meister Claus Slüter von Dijon vorliegen, wenn wir auch hier die bestimmenden Kräfte heute mehr ahnend fühlen als klar fassen können. Nürnberg steht stark unter südostdeutschem Einfluß. Die berühmten Tonapostel von Nürnberg sind ohne böhmischen Einfluß nicht zu verstehen, ebenso wie der Deocarusaltar in St. Lorenz. Die Würzburger Gegend verhält sich spröder und weist in dieser Zeit nur eine große, bedeutende Werkstätte für ritterliche Grabmalkunst auf. Am Niederrhein mit Köln macht sich der niederländische, mehr realistische Einfluß geltend, wenn auch die Welle der südostdeutschen Kunst nicht ganz vorübergeht. In den Hansastädten, besonders aber in Lübeck, entwickelt sich eine expansive Kunst, die mit der mächtig aufblühenden Hansa auch in das ganze Baltikum vorstößt. Gerade Lübeck trägt in der Ausstrahlung einer Werkstätte seine liebliche und doch charaktervoll-monumentale Art von der Schönen Maria in St. Maria zu Lübeck bis nach Vadstena in Schweden. So



wie deutsche Art und Kultur in Südosten vordringt und das Kolonialland für kurze Zeit die Führung an sich reißt, so erwächst auch im Nordosten eine feine Blüte auf teilweise fremdem Boden.

10

Die Muttergottes von Krumau

Österreichische Staatsgalerie, Wien

Im Jahre 1914 kam in den Besitz der österreichischen Staatsgalerie eine nicht sehr große, nur 112 Zentimeter hohe Kalksteinfigur einer stehenden Muttergottes, die zum erstenmal das Augenmerk der Forscher auf ein Gebiet deutscher Plastik lenkte, das bis dahin in seiner Eigenart und Bedeutung ganz unbekannt geblieben war. In einer Vorstadthütte von Krumau an der Moldau, einem südböhmischen Städtchen südlich von Budweis, wurde sie aufgefunden, wohin sie weiß Gott durch welche Zufälligkeiten im Laufe der Jahrhunderte vielleicht aus einem Kloster verschlagen worden war, und wo sie häßlich überstrichen, unbeachtet und unerkannt im Verborgenen stand. Eine sorgfältige Restaurierung befreite sie von der Hülle, die Mißachtung und Geschmacksverirrung um sie gelegt, und nun stand sie fast unberührt in ihrer alten Schönheit, bis auf wenige Verletzungen am Schleiertuch und am Arm des Kindes, wieder da.

Eine Melodie voll Klang und süßester Zartheit ist der erste Eindruck, den diese Konzeption „unserer lieben Frauen", wie unsere Altvordern so inhaltsreich sagten, vermittelt. Eine zarte Frauengestalt in der soeben erschlossenen Blüte von Jungfrau zur Mutter hält in einer fast wiegenden Schwingung, die gar nichts von einer Zeitmanier an sich hat, sondern völlig glaubhaft naturwahr anmutet, ihr nacktes Kindlein quer über den Leib. Das Kind liegt ungezwungen spielend auf der rechten Hand der Mutter, während ihre linke Hand den kleinen Körper fest unter dem Arm gefaßt hat, so daß sich die feingliedrigen Finger ganz in das weichgepolsterte Fleisch

einbetten. So ungezwungen auch das Kindlein auf der Mutter Armen zu ruhen scheint, so bewußt und überlegt ist doch die Komposition. Mit einer starken Diagonale teilt der Kinderkörper die aufrechtstehende Gestalt der Mutter, und genau parallel zu dieser diagonalen Hauptlinie läuft die Schulterneigung und die Hüftenstellung, beides nicht so stark betont, aber als leiser Nachklang den angeschlagenen Hauptakkord zart nachschwingen lassend. Dieses Mit- und Nachklingen finden wir auch sonst in der Anordnung der Figur wieder, wie zum Beispiel Kopf von Mutter und Kind in fast gleicher Senkung nebeneinanderstehen, oder noch stärker und auch dem für optische Reize weniger Empfänglichen einleuchtend, in der Faltendrapierung. Gerade sie mutet in ihren rhythmischen Wiederholungen und der doch immer wieder neu erfaßten Variierung wie eine zu Stein gewordene Melodie an. Eine pikante Asymmetrie oder, wenn man so will: eine verschobene Symmetrie nimmt dieser Drapierung alles Gekünstelte und Pedantische; in freien Wellen, in einer scheinbar unendlichen Bewegung strömt sie sich aus. Über dem leicht vorgesetzten rechten Fuß schießt eine scharf und bestimmt betonte Linie in die Höhe, die die unteren flutenden Massen in zwei Zonen teilt. Nach links, hinüber zum linken, leicht zurückgesetzten Fuß, ein ständiges Heben und Senken von großen, schlauchartigen Wulsten und tiefen, muldenförmigen Tälern. Wie Kaskaden liegen diese Schüsselfalten in vielfacher Stufenfolge übereinander, nicht in einem konzentrischen Mittelpunkt festliegend, sondern jede für sich ein wenig aus einer ideellen Mittellinie verschoben. Schwer und weich sinken die Ränder der Schüsseln herunter, so daß sie nicht segmentförmig sich runden, sondern nach unten zugespitzt sich senken. Man hat diese Form sehr charakteristisch auf „Haarnadelfalten" getauft. Gegenüber diesem breiten Geschiebe wirken über den Armen die traubenartigen Gehänge der Mantelüberschläge rahmend und begrenzend. Wiederum hat eine, man darf ruhig sagen, kokette Asymmetrie den rechten Bausch reicher und länger gestaltet als den linken. Wieder überstürzen sich Kaskaden der Säume, doch hier vertikal zusammengefaßt in durchgehende pfeifenartige Strahlen. Das strampelnde Kindchen in seiner Diagonallinie

taucht wie von selbst als Abschluß daraus hervor. Was dann darüber liegt: der Mutter mädchenhaft schmale Brust- und Schulterpartie, das runde Gesichtchen mit dem Tuch bleibt ruhig, still, gesammelt. Es ist wie ein gleitender Kahn auf fröhlich plätscherndem Bächlein.

Um das mildstrahlende Antlitz sammelt sich der beseligende Friede dieser Schöpfung. Ein Puppengesichtchen von jener breiten Ovalform, wie es gewisse kleine Birnen — das Volk nennt sie sinnenfällig „Trutzerchen" — haben. Eine hohe Stirne, von der mit breit ansetzender Wurzel ein kleines scharfgratiges Näschen vorstößt, schmale mandelförmige Augen mit einer leichten Schrägstellung der Augenwinkel, weiche vollsprossende Wangen, ein schmaler verheißungsvoller Mund und ein kurzes, doch fest gepacktes Kinn. Nicht ohne Grund hat man in diesem Typus weiblicher Anmut und mädchenhafter Pikanterie einen Einschlag slawischen Blutes sehen zu können geglaubt. In weichen Wellen umrahmt das Haar bis über Ohren und Hals das Köpfchen. Eine niedere Krone, ziemlich weit nach hinten gerückt, und ein vorspringender, schattender Schleier, der bis auf die Brust fiel, aber heute zum Teil abgeschlagen ist, bedeckten die Haarwellen. Auch die Rückseite der Figur ist durchgearbeitet, wenn auch mehr nebensächlich, indem scharfe Falten wie Dienste an Pfeilern vom Boden in leichtem Anschwung nach oben schießen. Mit feinstem künstlerischen Gefühl ist die Silhouettenlinie im bewußten Gegensatz aufgebaut: der unruhig gezackte, wie mit der Zeichenfeder gezogene, senkrechte Strich rechts, links die zwei Köpfe, im rhythmischen Tempo kleiner werdend und dann in jähem Sturz die Linie mit einem heftigen Knick nach unten führend.

Das jugendlich Plastische, anmutig Bewegte der Figur wird noch durch eine der Stimmung ganz entsprechende, raffinierte Bemalung gehoben, die mehr lasierend aufgelegt ist, als daß sie den polierten und stellenweise, wie am Kopftuch, schraffierten Stein bedeckt. Die Haare sind vergoldet, die Gesichtsfarbe ist weiß mit zart geröteten Wangen. Die Augenbrauen sind in einem hochgezogenen gelbbraunen Bogen angedeutet, die Augensterne sind schwarz. Breitgoldene Säume umziehen Mantel und Kleid.

Um die ungeheure Entwicklung zu begreifen, die von den Anfängen deutscher Plastik bis zu dieser Stufe geführt, ist es vielleicht angebracht, in diesem Büchlein einmal zurückzuschlagen und einen Blick auf die Pustertaler Muttergottes und auf die Verkündigungsmadonna von Regensburg zu werfen. Stufenförmig, ungefähr mit einem Abstand von je einem Jahrhundert, liegt dann die formale und geistige Spannung deutschen Formens und Denkens vor uns. Bei der Pustertalerin die schwere, traditionelle Gebundenheit eines streng hieratischen Erlebens, bei der Regensburgerin die tektonisch gebändigte Innerlichkeit eines mystischen Schauens und hier das klangvolle Ausströmen idealsten Empfindungslebens. Die Form entspringt nur diesen seelisch-geistigen Quellen. Wie das Gefühl hinausdrängt in die Fülle des irdischen Geschehens! Die Gestalt formt sich, nicht in der organischen Gesetzmäßigkeit der Renaissance, sondern in einer sozusagen malerischen Plastizität. Die dekorativen Gewandfalten täuschen in ihren Höhen und Tiefen, in ihren Schiebungen eine Raumillusion vor, ohne mathematisch den Raum in seiner Vertiefung festzulegen. Der Körper biegt sich mit und unter diesen Gewandmassen. Er nimmt allerdings auch an der Bildung einer Raumvorstellung mit teil, wie der rechte Fuß in eine andere Raumsphäre vortastet oder Oberkörper und Kopf Mariens durch Rück- und Vorwärtsbewegung auch den größeren Reichtum der Bewegung im Raum andeuten. Es ist dies nach der Auffassung der Renaissancekunst sicher noch nicht organische Wirklichkeit, aber es ist das ahnende Suchen nach Wirklichkeit, die Wirklichkeitsnähe, die in dieser Epoche so lebhaft wird. Und dieses Wirklichkeitssuchen bringt auch das anmutig Menschliche in die geistige Auffassung der Himmelsmutter. Das Schönheitsideal einer Zeit enthüllt sich uns. Das Verehrungsvolle und Vertrauenerweckende wird sicher nicht verwischt, aber aus einer Sphäre des Unnahbaren ist es in den Bereich menschlichen Begreifens gerückt. Einer Pustertalerin könnte man vielleicht noch den Saum des Gewandes küssen; bei der Muttergottes von Krumau könnte das menschliche Herz schon den Mut fassen, die Hand der Gottesmutter mit den Lippen zu berühren, Differenzen religiösen

Empfindens, die in der katholischen Auffassung des Christentums bis heute nachwirken, von manchen abgelehnt werden können, aber doch immer wieder mit elementarer Kraft aus dem Herzen des Volkes brechen. Das spätere Mittelalter hat eben ohne Scheu und Skepsis das sinnliche Erleben mit in seine Gottesidee hineingezogen, ohne Geist, Herz und Gemüt zu trennen.

Als die feinste Zutat all dieser Bestrebungen erwächst schließlich die „schöne Maria" oder die „schöne Muttergottes", wie wir sie seit Pinders feinfühligem und geistes- wie formgeschichtlich bemerkenswertem Aufsatz mit einem neugeprägten Ausdruck zu nennen pflegen. Ein langer Weg war zurückzulegen, um es zu wagen, in das Gefäß süßester Frauenschönheit die göttliche Idee zu gießen. Die Zeit der Mystik hat es noch nicht gewagt, denn der klassische Typ dieser Zeit war immer noch die Muttergottes der aristokratischen Hoheit. Gewiß wird auch jetzt noch der Typus der Muttergottes aus dem Lebenskreis der vornehm gepflegten Adelsschicht genommen, Frauen von vollendetster Haltung und Delikatesse stehen als heimliches Ideal hinter diesen Schöpfungen. Neu ist nur die weiche Sinnlichkeit, die über diesen Frauengestalten ruht. Allerdings diese Sinnlichkeit hat nichts Aggressives, Brutales, Verletzendes an sich. Sie geht nicht wesentlich über die sinnliche Farbenfülle eines Blumenbeetes, einer durchsonnten Sommerlandschaft, eines weichen Frühlingstages hinaus. Aber gerade diese feinste Spielart des sinnlichen Empfindens macht die seltene, nur für ein Menschenalter erreichte Höhe dieser Zwischenepoche zwischen mystischer Versenkung und bürgerlicher Verallgemeinerung aus.

Pinder ist dann auch der weitverzweigten Genesis der schönen Madonnen nachgegangen. Er vermutet ihren Ausgangspunkt in der höfischen Atmosphäre des burgundischen Kulturkreises. Wandernde Meister bringen den Typ nach Südostdeutschland, der von Wien bis Breslau, von Passau bis zu den Sudeten reicht. Hier bilden sich kurz vor und um 1400 zwei Gruppen heraus, die etwas massigere Art in Schlesien und die zierlichere in Südböhmen, welch letztere besonders von der außerordentlich hochstehenden Malerei des „Rosen-

bergischen" Gebietes um Wittingau beeinflußt wird. Von hier aus geht die Entwicklung einesteils nach den Ostseeländern, andererseits nach Salzburg und Oberbayern. Eine Seitenströmung können wir am Rhein und in Franken feststellen.

Der Einschlag anderen Blutes macht sich bei diesen verschiedenen Ausprägungen bemerkbar. Nicht ohne Grund hat man in diesen südböhmischen Gruppen schon zum erstenmal den weichen Anschlag hören wollen, der aus der Mischung slawischen und germanischen Wesens klingt und der uns heute mehr unter dem Namen „Wiener Art" bekannt ist. Das Streben zum Zierlichen und Pretiösen, der kultivierte Geschmack, die Musikalität der beweglichen Linie, der weiche, etwas sentimentalische Ton von Geigen, der tanzende, freie Rhythmus, die traubensüße Fülle, all das macht sich zum erstenmal bemerkbar, und es wird immer wieder auftauchen im Laufe der nächsten Jahrhunderte: im Wiener Rokoko und in der Musik Mozarts und Strauß', in der weisen Güte Stifters wie in der Wehmut Ferdinand von Saars. Die Vielfältigkeit deutscher Geistigkeit hat eben um 1400 schon den entscheidendsten Schritt gemacht. Die Blutmischungen der Peripherien haben andere Abstufungen erzeugt, als sie etwa die Herbheit des unvermischten Bayern- oder Westfalentums bewirken konnte.

11
Der Meister von Eriskirch

Trauernde Frau von einer Beweinung
Rottweil, St.-Lorenz-Kapelle

Das drängende künstlerische Leben im schwäbischen Gebiet, das schon im vierzehnten Jahrhundert einsetzte und in den schwäbischen Steinmetzenhütten von Freiburg, Rottweil, Gmünd, Augsburg und Ulm bis zur weitverzweigten Parlerschule seine erste monumentale Blüte erlebte, verstärkte sich noch im beginnenden fünfzehnten Jahr-

hundert. Oberschwaben, das Gebiet, das ungefähr vom Bodensee, Schwarzwald, Ulm fixiert ist, bringt jetzt eine außergewöhnliche Fülle von Kunstwerken hervor, deren individuellere Art auf eine Reihe von selbständigen Werkstätten schließen läßt. So spricht man jetzt von dem Meister von Bronnweiler, dem Meister von Trochtelfingen, dem Meister von Eriskirch, dem Meister Hartmann von Ulm, dem Meister des Dornstädter Altars. Gehören die drei ersten mehr der Bodenseegruppe, die zwei letzteren dem Ulmer Kunstkreis an, so verbindet sie doch alle eine nicht nur zeitliche, sondern auch stammliche und landschaftliche Verwandtschaft, deren Zustandekommen heute noch nicht ganz als geklärt angesprochen werden kann.

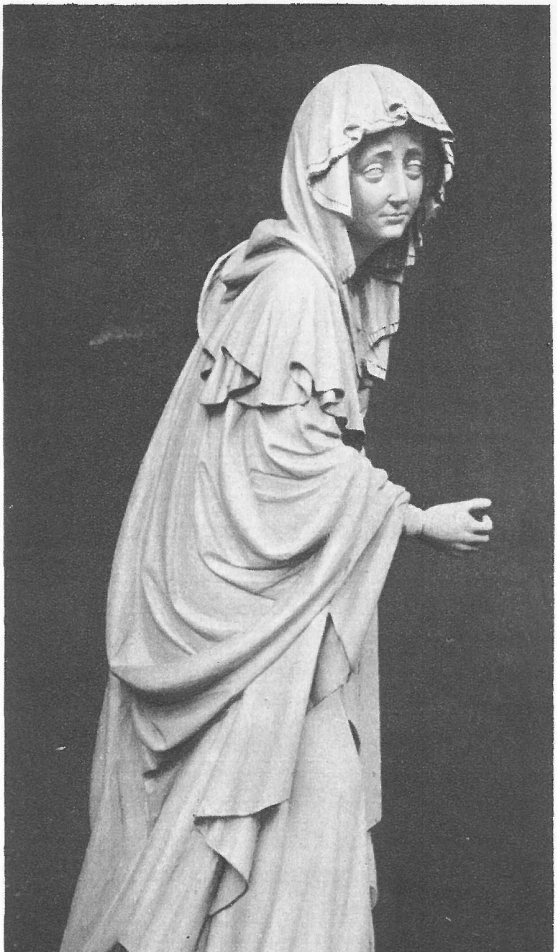
Der feinsinnigste und bedeutendste unter diesen Kunstgenossen um 1400—1420 ist ohne Zweifel ein Künstler, der seinen Namen nach dem kleinen Ort Eriskirch am Bodensee, nordwestlich von Lindau, im württembergischen Oberamt Tettnang trägt. Eriskirch ist ein unbedeutender Wallfahrtsort, in dessen kleinem Kirchlein früher Figuren standen, deren wichtigste inzwischen nach Rottweil, dem kleinen ehemaligen Reichsstädtchen, gebracht worden sind. Es ist bezeichnend für die Sinnesart der damaligen Zeit, daß man selbst für eine kleine Dorfkirche eine ganz außergewöhnlich große Anzahl von erstklassigen Kunstwerken fertigte. Allerdings die Gesinnung bildete sich eben damals rein ideal aus innerlichen, religiösen und sachlichen Gesichtspunkten. Man gab sein Bestes, gleich wofür man arbeitete. In dem kleinen Eriskirch selbst hatte der Künstler seinen Wohnsitz sicher nicht. Eher dürfte er in einem der vielen kleinen Städtchen gesessen sein, die sich dort in entzückender Enge und Gemütlichkeit drängen, etwa Tettnang, Rottweil, Isny, doch könnte er auch aus einer größeren Stadt, etwa Lindau oder Konstanz, hergekommen sein.

In Eriskirch muß ihm eine große, umfassende Aufgabe für Holzfiguren nach einem bestimmten Programm gestellt gewesen sein, von der aber doch nur Reste auf uns gekommen sind. Die einzelnen Gruppen waren in Seitennischen aufgestellt, wie dies bei Andachtsbildern allgemein im fünfzehnten Jahrhundert üblich wurde, sei es im Innern oder am Äußern der Kirche. Geschlossen erhalten hat sich nur

die Gruppe der Heimsuchung: Maria und Elisabeth. Eine zweite Gruppe stellte entweder eine Kreuztragung oder eine Grablegung dar. Von ihr sind zwei trauernde Frauen auf uns gekommen, von denen die eine mit gefalteten Händen wohl nicht ganz einwandfrei als Maria angesprochen wird. Die andere soll uns hier näher beschäftigen.

Der erste Eindruck, den man von der Gestalt empfängt, ist der von etwas Huschendem. Schon die bisher in der Plastik ganz ungebräuchliche Schrägstellung der Gestalt mit ziemlich starker Wendung des Kopfes nach vorne ruft die Illusion einer raschen Bewegung hervor, was noch durch die leichte Neigung verstärkt wird. Weitere optische Wirkungen in der Gewanddrapierung und Körperstellung unterstützen diese Vorstellung. Der rechte Fuß tritt gebogen nach vorn, die ganze Last des Körpers tragend, während der linke federnd vom Boden abstößt. Die Arme, von denen leider die Hände fehlen, streben, wie im eiligen Gange, einem noch ferner liegenden Ziele zu. Um das Knie legen sich die Gewandfalten wenig abgeknickt zurück, die parallelen Röhrenfalten des Mantelsaums und der großzügige Wurf des Mantelumhangs flattern gleichsam nach rückwärts. Für den Gesamteindruck haben wir diese feinen intellektuellen Unterscheidungen gar nicht nötig, weil die einzelnen optischen Wahrnehmungen in ihrer rhythmischen Anordnung sofort in eine einheitliche Sinneswahrnehmung zusammenlaufen: die starke zielbewußte Bewegung von links nach rechts.

Damit ist aber ein Wesentliches der vergangenen Statuarik beseitigt: die absolute Standfestigkeit, die wir zum erstenmal beim Hohenlohemeister verändert gefunden haben. Die Zeit um 1400 hat eine ganz besondere Vorliebe für Beweglichkeit, die sich in manchen Figuren bis zu einem elastischen Federn, selbst bis zu einem fast fischartigen Schnellen steigert. Erst die folgende Periode mit ihrer alles bestimmenden Schreinfassung der Figuren hat wieder ein Gegengewicht geboten. Die Zeit um 1400 freut sich dagegen einer neu erfaßten Raumillusion so sehr, daß sie dieselbe durch eine andere beweglichere Ausfüllung auch auszunutzen sucht. Und diese malerische



Raumillusion macht sich auch in der reichen, rhythmischen, aber stark variierten Drapierung geltend. Wie bei der Krumauer Muttergottes schieben sich die Gewandpartien über- und gegeneinander. In drei Stufen liegen Untergewand, Mantelsaum und Mantelumhang übereinander. Andererseits steigt gegenüber der ruhigeren, flächigeren Anordnung des Untergewandes der Mantelsaum scharf und spitz in einer Diagonalen empor, um dann doch wieder in einer heftigen Dissonanz durch die weiche Haarnadelfalte über der Hüfte gemildert und übergeleitet zu werden. Außerordentlich feinfühlig ist die Verknotung der beiden Anläufe am Arm empfunden, die den großzügigen Schwung eines G hat. Bei aller Größe der Anordnung strebt der Künstler, den Reichtum der Formen zur Erscheinung zu bringen, weshalb er jeden Hauptzug in ähnlichen, leicht asymmetrisch angeordneten Wiederholungen ausklingen läßt. Wie sehr dabei alles auf einen ganz verfeinerten Geschmack abgestimmt ist, zeigt noch mehr als diese Gewand- und Manteldrapierung die kleidsame Verwendung des Kopftuches. Bald in größeren, bald in kleineren Umschlägen gleiten die Spiralen und Säume um das Gesicht oder legen sich in rhythmisch wohlklingenden Traubenfalten um die Schultern, ungefähr so, wie eine vornehme elegante Dame es machen würde, die auf Repräsentation und gefälliges Erscheinen acht gibt.

Aber diese Äußerlichkeiten der weiblichen Toilette werden einem nur bei einer isolierenden Betrachtung klar. Denn die Hülle des Kopftuches spricht nur als ein schöner Rahmen um ein tiefinnerliches Porträt, um diesen außerordentlich seelenvollen Kopf. Ein feines, schmal-ovales Gesicht in weiblicher Fülle, aber ohne jede sinnliche Weichheit. Der Schmerz, der aus dem Antlitz spricht, läßt auch gar keine Möglichkeit zu, sie irgendwie mitsprechen lassen zu können. Doch übertönt der Schmerz nicht die regelmäßige Schönheit dieser Züge. Nur in den weit aufgerissenen Augen, die mit starken Lidern den Augapfel schatten, in den über der Nasenwurzel auffallend hochgezogenen Brauen, in den schmerzlich zusammengepreßten schmalen Lippen darf er sich in einer gemilderten Form aussprechen. Eben diese schmerzlich verzogenen Gesichtsteile treten bestimmt im hellen

Licht hervor, während anderes in weiche Schatten gehüllt bleibt, die durch die weit vorspringenden Ränder des Schleiertuches hervorgerufen werden.

Auch diese Figur, wie die anderen des Meisters, kommt aus einer mystischen Grundeinstellung, die mit einer gewissen Betonung aus der Sphäre zart-wehmütigen fraulichen Gefühlslebens erwächst. Das schwäbische Temperament dämpft auch hier das allzu Grelle in eine weiche Lyrik, die in einer poetischen Verklärung die Natur idealisiert. Der schwäbische Meister hat gewiß Zeit- und Stilverwandtschaft mit dem südostdeutschen Künstler aus Südböhmen. Beide haben die Vorliebe für das Elegante, Gepflegte, Weiblich-Anmutige. Aber der Rhythmus, die Musikalität des Geschaffenen zeigen denn doch starke Unterschiede. Der Schwabe ist getragener, zurückhaltender, überlegter. Die trauernde Maria oder eine weitere trauernde Frau, die vor kurzem im Münchner Kunsthandel aufgetaucht ist und dann in den Besitz eines spanischen Sammlers gelangte, gehen bedeutend weiter in einer beruhigten Stilisierung, die sich stark von der beweglichen Anmut der südostdeutschen Kunst unterscheidet.

Was man sonst noch mit dem feinnervigen Meister von Eriskirch in Beziehung bringen könnte, wie den Altar von Pfärrich, geteilt heute im Bayrischen Nationalmuseum und im Stuttgarter Landesmuseum, einige Figuren im ersteren und sonst noch verschiedenes, hat von eigenhändiger Arbeit des Meisters nichts mehr an sich. Im besten Falle darf man sie als Gesellenarbeit unter dem Eindruck des Meisters ansprechen, wenn sie vielleicht überhaupt nicht mehr als landschaftliche Temperaments- und Zeitähnlichkeit besitzen.

V

Bürgerlicher Realismus

Ungefähr 1440—1500

Mit Recht hat man die Zeitspanne von zwei Generationen, die die eigentliche Spätgotik in sich begreift, als die deutscheste Periode in der Geschichte der deutschen Plastik bezeichnet. Internationale Einflüsse können kaum verzeichnet werden, höchstens von der stammesverwandten niederländischen Seite her, während dafür die deutsche Genialität aus eigener Kraft Blüten in einer ganz seltenen Üppigkeit treibt. Deutsch ist diese Periode besonders darum, weil sie aus dem Engen, Abgezirkelten und Kleinen ihre Blicke ins Weltfremde, Überirdische richtet, ohne den Boden des allzu Realen unter den Füßen zu verlieren, sondern im Gegenteil sich gerade aus den Realitäten des Seins die Welt der Ideale, der Gefühle und der Sehnsucht erbaut. Aus dem deutschen Mikrokosmos erwächst ein übernationaler Makrokosmos. Und noch stärker gibt das Deutschtum dieser Periode seinen Stempel, indem das Besondere das Gemeinsame allmählich völlig überwiegt. Der Partikularismus in der Kunst nach Landschaften und wieder nach Werkstattschulen prägt den plastischen Stil, wie noch niemals zuvor. Noch umklammert die Religion, der dogmatische Vorstellungskreis mit seinen unzähligen Ausstrahlungen bis in die intimste Sphäre des Gesellschafts- und Familienlebens das ganze Volk, das ganze Gefüge; diese Umklammerung kettet noch unzerreißbar an die geistige Einstellung des Mittelalters, mögen auch jetzt schon nicht unwesentliche Einzelerscheinungen den Zersetzungsprozeß im deutschen Geistes- und Volksleben spürbar machen.

Im einzelnen bestimmt die nunmehr festgelegte Zunftordnung im rein städtischen Kulturkreis die endgültige Tendenz in der Plastik. Die Hütten der Steinmetzen haben für die Plastik überhaupt keine Bedeutung mehr. In den Fällen, wo man Steinfiguren für Kirchen und Portale braucht, geht man bezeichnenderweise zum Bildschnitzer, der im allgemeinen ebenso Holz wie Stein bearbeitet. Die Zahl der Bildschnitzer ist zudem eine unabsehbare geworden. Ihre von der Zunft bestimmte Tätigkeit ist allerdings ganz verschieden, je nach den Zunftordnungen der einzelnen Städte. Im allgemeinen gehören die Schnitzer mit den Tafelmalern und Glasmalern zu einer Zunft, manchmal sind sie aber auch mit ganz anderen Handwerkern wie Schmiede, Klempner usw. zu einem ziemlich willkürlichen Gebilde zusammengezwängt. Durch die Zunftordnungen erhalten die einzelnen Meister ihre feste Eingliederung, ihre gesicherte Existenz, den Schutz gegen unlautere und minderwertige Konkurrenz. Anderseits ist aber auch die Zunftordnung ein hartes formalistisches Element, das Verwandtes trennt, wirklich Großzügiges und Gewaltiges verhindert oder doch herabzieht. Gewiß war es an einzelnen Orten möglich, sich freier zu entwickeln, besonders wo der Künstler unter dem Schutz des Fürsten, nicht im Gefüge der kleinbürgerlichen Berufe stand. Es gibt Werkstätten, innerhalb deren der Schnitzer neben dem Maler, der Architekt neben dem Handwerker stand, sei es, was allerdings sehr selten der Fall war, in einer Person, sei es wenigstens in der Gliederung der mannigfaltigen Gehilfen, angefangen vom künstlerisch tonangebenden Altgesellen bis herunter zum Lehrjungen. Selbstverständlich konnte dort, wo der Unternehmer stärker als der Künstler maßgebend war, nicht ein gleichmäßiger persönlicher Stil erwachsen, woraus sich so viele Widersprüche im selbst archivalisch belegten Gesamtwerk eines einzigen Künstlers ergeben. Denn ein Wechsel des Altgesellen oder der Eintritt eines Gewanderten, der fortschrittlichere oder persönlichere Anschauungen mitbrachte, konnte den ganzen Stil wesentlich ändern. Dann gibt es aber auch ebenso zahlreiche Fälle, wo Zunftgesetze in einzelnen Städten ein solches Unternehmertum unmöglich machten; es war dies sogar das Gewöhn-

liche. Dann tragen häufig sogar vier verschiedene Hände die Verantwortung für die Gesamtleistung; der Schreiner für den Schrein und das Sprengwerk, der Schnitzer für die Figuren und die Reliefs, der Tafelmaler für die Gemälde auf den Flügeln, der Faßmaler für die Fassung, das ist Bemalung der Holzschnitzereien.

Und trotzdem muß man bei allen Bedenken sagen, daß die wirklich unglaubliche schöpferische Kraft, verbunden mit einem zähen, eisernen Fleiß, einer handwerklich geradezu außerordentlichen virtuosenhaften Schulung und einem offenen und frommen Sinn eine ganz ungewöhnliche Gesamtleistung in den zwei Generationen hervorgebracht hat. Und die Bewunderung gilt nicht nur der Gesamtleistung der ganzen Periode, sondern auch der Gesamtleistung in einem einzelnen Auftrag. Denn die allermeisten Aufträge bezogen sich ja in diesen Jahrzehnten auf die Herstellung eines Gesamtkunstwerkes: des Schreinaltars, der seit ungefähr 1430 ganz Süddeutschland endgültig beherrscht, nachdem er schon Ende des vierzehnten Jahrhunderts in gewissen Formen in Norddeutschland aufgetreten war. Er stellt ein Gesamtkunstwerk dar in der Heranziehung der einzelnen Kunstarten wie in der beabsichtigten Wirkung, die sich aus den gegebenen Faktoren einheitlich ergeben sollte. Die Hauptaltäre waren häufig Wandelaltäre mit drei-, selbst vierfach vorgesehenem Wechsel; aber selbst die kleinen Dorfkirchen zeigten an Feiertagen den geöffnet strahlenden Schrein mit den plastischen Figuren, an den Werktagen den geschlossenen Kasten mit dem ruhigeren Klang von erzählenden Gemälden oder Reliefs. Im Schrein stehen in rhythmischer Anordnung, anfangs durch Pfeiler und Säulchen getrennt, später in einer malerisch einheitlichen Raumillusion und in schummeriger Lichtführung, die Heiligen der Kirche, des Ortes, der Diözese. Sie stellen eine heilige Versammlung dar, rein repräsentativ, eine Illusion der Existenz in überirdischer Sphäre. Auf den Flügeln entrollt sich dann die Wirklichkeit des Irdischen, wie der Heilige gelebt und gelitten, wie er Wunder getan, Verfolgung erduldet und endlich verklärt worden ist. Wie man das Einzelne nur in einer gewissen Nähe besichtigen und genießen kann, besonders die immer umfangreicher sich gestaltenden

Stilleben im landschaftlichen Hintergrund, in Gerätschaften und Interieurs, in scherzhaft volkstümlichen und naiv herzlichen kleinen Genrebeobachtungen, so hat der Altar doch auch seine ausgesprochene Distanzwirkung in den Kirchenraum hineingetragen, der vor allem durch starke farbige Akkorde hervorgerufen wird. Die Malerei ist nicht nur wichtig für die Tafelbilder an den Flügeln, sondern mindestens ebenso für die Plastik selbst. Denn sie umhüllt die Figuren mit den jetzt kräftiger in Gold strahlenden Gewändern mit dekorativ lauten Farben in Lapisblau, Rot, Weiß. Gold hebt sich vom blauen Hintergrund oder farbige Figuren vom goldenen, auf dem dann noch die eingepreßten Ornamente feine Schattierungen hervorrufen. Die häufig auch farbigen Reliefs oder die Gemälde, die von meist rotbraunen Leistenrahmen eingefaßt werden, geben den wohlberechnenden Akkord dazu, so daß der Altar den Eindruck eines flutenden Brokatgewandes macht und somit besonders feierlich den liturgischen Mittelpunkt des katholischen Gotteshauses auch zum optischen erhebt.

Der alte religiöse Idealismus lebt also unverwüstlich in diesem Geschlechte, das ungebrochen an Gnade, Wunder, Erlösung glaubt, vielleicht nicht mehr so innerlich und spirituell, doch mit einem unerschütterten Köhlerglauben, dem gar keine Bedenken aufsteigen. Diese Generation sieht aber diese Wunderwelt, vor allem die Legende, mitten im irdischen Geschehen. Der geistig wie künstlerisch aufkommende Realismus verbindet sich mit dem Glauben an das überirdische Eingreifen in die menschlichen Geschehnisse. Vielleicht ist überhaupt niemals der Dualismus des christlichen Empfindens, das Bewußtsein von zwei Welten, von denen jede eine gottgesetzte Realität ist, in einer solch scharfen Weise, ohne Verhüllung oder Herabsetzung des anderen Teiles, zur Erscheinung gekommen wie in dieser Periode. Dazu machen sich in der religiösen Einstellung eigenartige individuelle Züge geltend. Man fühlt nicht mehr die Gotteskindschaft im Segen der Gnade und im Fluche der Sünde so einheitlich als christliche Gesamtgemeinde wie noch vor hundert Jahren, sondern man tritt in einer gewissen Weise als Privatperson auch in seinen religiösen Be-

ziehungen auf, und sei es auch nur als spezieller Vertreter einer Zunft, eines Geschlechts, einer Bruderschaft, einer Stadt, eines Territoriums. Mit derselben religiösen Individualität verehrt man seinen besonderen Schutzheiligen, Maria, die Gottesmutter, einen Apostel, einen Namenspatron. Auch das befördert die Zahl der Heiligen, die häufig nur eine ganz lokale Bedeutung haben, ins Ungemessene.

Der Realismus spielt in der Plastik nicht die ausschlaggebende Rolle wie in der deutschen-Malerei. Gewisse krasse Auswüchse bis in naturalistische Verzerrungen und pöbelhafte Grobheiten hat man nie gewagt, schon aus einem inneren Gesetz der Plastik heraus, das an die Form stärker bindet. Mit dem Erlahmen des Idealismus, auch in seiner letzten Form der höfischen Verzierlichung und Verfeinerung, setzt sich mit dem allmählich alles beherrschenden Bürgertum, das doch wesentlich in der Form einer schaffensfreudigen Handwerkerschaft zur Geltung kam, von selbst eine gewisse nüchterne Trockenheit durch, die in Werken minderer Güte und provinzieller Art bis zur langweiligen Hausbackenheit herabsank. Die niederländische Bewegung seit den Brüdern van Eyck, die allerdings auf einen monumentalen Realismus mit einem ganz anderen humanitären und weltweiten Hintergrund eingestellt war, gewann in starken Rückwirkungen, die indirekt über die Malerei gingen, auch einige Bedeutung. Greifbare direkte Einflüsse auf die Plastik können wir jedoch kaum nachweisen. Doch scheint mir in dem bisher einzig bekannten Werk der Wiener Werkstätte des Jakob Kaschauer, dem Freisinger Hochaltar von 1443, jetzt im Bayrischen Nationalmuseum, die Sinnesänderung von der spielenden, koketten Weichheit der südostdeutschen Schule zu einer herben heroischen Kraft nur durch niederländischen Einschlag erklärbar, der etwa aus der Stilrichtung des Meisters von Flémalle kommen dürfte. Noch unbestrittener dürfte der niederländisch-burgundische Einschlag bei dem mehr durch seine Werke als in seiner unruhig umhergetriebenen Persönlichkeit erkennbaren Nikolaus Gerhaert von Leyen (oder Leyden) sein, der bald als geborener Leydener, also für einen eingeborenen Niederländer, bald

für einen Mosellaner aus der Nähe von Trier angesprochen wird. Seine Werke: Das Denkmal des Erzbischofs Jakob von Sierck († 1462) in Trier, das Votivrelief des Domherrn Konrad von Busong († 1464) in Straßburg, die zwei Büsten, ehemals im dortigen alten Rathaus, nach volkstümlicher Tradition der Graf von Lichtenberg und seine Geliebte, die Bärbel von Ottenheim, wahrscheinlicher jedoch Prophet und Sibylle, oder gar sein lebensgroßes Kruzifix an der alten Spitalkirche zu Baden-Baden 1467 (seine späteren Arbeiten in Konstanz und in Wien, bis auf einen Teil des Grabmals Kaiser Friedrichs III., sind verschollen) zeigen ein Genie, das ganz mit den Lehren des naturhaften Realismus erfüllt ist und neben tiefstem psychologischen Verständnis eine bis aufs feinste gesteigerte Virtuosität im Technischen besitzt. Eine solche außerordentliche Begabung hat Aufsehen erregen müssen und hat tatsächlich viele Künstler dazu gebracht, ein ganz bewußtes Naturstudium zu treiben. Auch einzelne niederländische Holzschnitzwerke, wie die Gruppe der niederländischen Importaltäre im Schwäbischen um Hall, wohl auch mancher wandernde niederländische Meister wie in Franken, mögen von einiger Bedeutung gewesen sein. Bei Hans Multscher in Ulm dürfen wir sogar einen direkten Einfluß von Claus Slüter als wahrscheinlich annehmen.

Trotz alledem bleibt die deutsche Bildhauergeneration in der ersten Hälfte dieser Periode, etwa bis gegen 1470, im allgemeinen befangen und ängstlich im Fortschritt. Die Vorliebe für das Feinbewegte, Weichondulierende in den Falten, das Gepflegte und Adelige läßt nach, die Fülle schlägt häufig in derbe, plumpe Schwere um. Das Bürgerliche macht sich manchmal als Kleinlichkeit, Geistlosigkeit und Spießbürgerlichkeit unangenehm bemerkbar, wenn auch dazwischen wieder so vollendete Werke wie der Schlüsselfeldersche Christophorus in Nürnberg oder die Muttergottes von St. Sebald ebenda stehen. Die weiche Gewandbehandlung geht Schritt für Schritt in härtere, magere, mehr zeichnerische Linienführung über, die bald den optischen Reiz in eckigen Brechungen sucht. Das ruhige, angenehme Wiegen, das die frühere Art den Augen gab, wird abgelöst von etwas nervös Unstetem. Die Formen werden kleinlicher, detaillierter

und differenzierter empfunden, wie Hände, Finger, Gesichtslinien, Augenschnitt. Auch hier macht sich der Einfluß einer auf zeichnerische Effekte eingestellten Malerei geltend. Ein manchmal fast spinnenwebartiges Spiel von Linien legt sich über Gesicht, Hände und Falten. Die Spätstufe einer Stilentwicklung kehrt damit in gewisser Beziehung zum Ornament zurück, das ja gerade in der Spätgotik in eine neue Blüteperiode tritt und Architektur wie Kunstgewerbe beherrscht. Auch hierin macht sich der eigentümlich kunstgewerbliche Zug der ganzen Periode bemerkbar. Mit der zeichnerischen Linienbetonung tritt noch eine neue Verjüngung und Streckung der Gesamtproportion ein.

All das gibt dieser Epoche das Gemeinsame eines Zeitstils. Aber innerhalb desselben herrscht jetzt der individuelle Künstler, wie er sich am stärksten im letzten Drittel des Jahrhunderts herausbildet. Das Suchen nach Naturwahrheit und Charakterausdruck mußte den im Innersten des deutschen Wesens liegenden Grundzug des persönlichen Auslebens ungeahnt begünstigen. Diese scheinbar so biederen Handwerker, die durch strenge Zunftgesetze eingeengt wurden, fühlten eben doch das freie, ungebundene Künstlerblut in sich allmählich fast rebellisch regen. Soweit wir nur ein wenig Persönliches von ihnen überliefert erhalten haben, wissen wir, wie sie temperamentvolle, eigenwillige Menschen mit dunklem Drang des Blutes waren, die manchmal nur mit der eisernen Härte einer mittelalterlichen Gerichtspflege im Zaum gehalten werden konnten. Jeder von ihnen mußte in seiner jugendlichen Lehrzeit einmal draußen in der Welt gewandert sein, wie wir dies vom jungen Dürer ungefähr wissen, leider aber von keinem der großen Bildschnitzer mit sicheren Nachrichten. So treten alle erst in unseren Gesichtskreis, als sie schon eingetragene Bürger geworden waren oder irgendeinen bedeutenden Auftrag erhalten hatten. Ihr Werden können wir so meist nur ahnen, ihr meisterliches Entfalten dagegen oft gut studieren, da Rechnungen, Urkunden und erhaltene Werke sich zu einem Überblick über ihr Gesamtwerk einen. Dem Forscher würde allerdings häufiger der Reiz des Werdens noch mehr bedeuten. So sehen wir nur ihre Auswirkung. Gewiß gibt das Landschaftliche auch jetzt noch den Grundakkord, ob weicher, schön-

heitsdurstiger Schwabe, derber, kräftiger Oberbayer, volkstümlich festlicher Tiroler, lyrischer Franke. Aber trotzdem gibt innerhalb dieser Stammeseigentümlichkeit das persönliche Temperament die endgültige Richtung.

Ganz scharf können wir jetzt selbständige Schulen unterscheiden, denen ein überlegener Meister vorsteht, der nicht nur seine Schüler, sondern auch weniger selbständige Meister seiner engeren und weiteren Heimat stilistisch bestimmt. Im Alpengebiet übt den weitreichendsten Einfluß Michael Pacher von Bruneck in Tirol aus. In München sitzt Erasmus Grasser und in Wasserburg Wolfgang Leb, in Ulm Jörg Syrlin der Ältere, Jörg Syrlin der Jüngere und Gregor Erhardt, in Ravensburg Friedrich Schramm, am Bodensee Heinrich Yselin, im Oberrheinischen bald in Nördlingen, dann in Straßburg, zuletzt in Nürnberg der unstet schweifende Simon Leinberger, in Nürnberg, der für diese Zeitperiode vielleicht charakteristischsten deutschen Stadt, Veit Stoß, Hermann und Peter Vischer der Ältere, Adam Krafft, in Würzburg Dill Riemenschneider, in Heilbronn Jörg Seifert, in Thüringen Valentin Lendenstreich von Saalfeld. Das sind aber schließlich nur die bekanntesten Namen. Viel mehr können wir urkundlich nachweisen, ohne ihnen bisher Werke zuschreiben zu können oder auch umgekehrt, und noch mehr sind vielleicht ganz unseren Blicken entschwunden.

In breiter Welle geht der Strom dieser Richtungen in das sechzehnte Jahrhundert hinüber. Wenn wir hier eine Trennung mit 1500 eintreten lassen, die manches Lebenswerk, wie etwa das Dill Riemenschneiders, der noch bis 1531 lebt und arbeitet, zerschneidet, so bedeutet eben ihre spätere Tätigkeit ein Ausleben ihres künstlerischen Wirkens in eine Zeit hinein, wo neue Tendenzen sich geltend machen, die den beinahe unaufhaltsamen Strom eines selbständigen blühenden Schaffens zerteilen, zerspalten und schließlich zum Versickern bringen. Aber die ganze Entwicklung in dieser wie in der folgenden Periode vollzieht sich in Süddeutschland, womit das endgültige Übergewicht Süddeutschlands für die künstlerisch-kulturelle Gestaltung innerhalb des deutschen Volkes festgelegt wurde.

12

Hans Multscher

Heilige Magdalena
Rottweil, St.-Lorenz-Kapelle

Mit welchen Schwierigkeiten die moderne stilkritische Forschung zu kämpfen hat, um Licht in die Stilentwicklung der deutschen Plastik zu bringen, Persönlichkeit und Arbeitsmethode der einzelnen Künstler zu erfassen und ihr Werk in die allgemeine Linie einzuordnen, dafür können die wissenschaftlichen Arbeiten über den Ulmer Bildschnitzer Hans Multscher als besonderes treffendes Beispiel gelten. Denn von Hans Multscher haben wir nur ganz spärliche Nachrichten.

Im Ulmer Münster befindet sich der Rest eines Altars der Ulmer Patrizierfamilie Karg, eine Nische in Stein, die von der fanatischen Wut der Bilderstürmer am 21. Juni 1531 kläglich zerstört wurde. Die drei Figuren Maria und zwei Heilige, die in der Nische standen, sind völlig vernichtet, die Engel, die eine mächtige Vorhangdrapierung im Hintergrund halten, ebenso wie die zwölf Engelchen in den Kehlen und die zwei Propheten in den Zwickeln sind abgeschlagen, und zwar die Köpfe völlig, so daß nur ein Teil der Gewanddrapierung übrigbleibt. Aus der lateinischen Künstlerinschrift entnehmen wir, daß Hans Multscher, der Abstammung nach von Richenhofen, Ulmer Bürger, im Jahre 1433 manu mea propria (mit eigener Hand) dies Werk geschaffen hat. Gemeint ist mit dem Orte Reichenhofen, ein kleiner Ort bei Leutkirch, im Voralpenland des Algäus, nördlich von Lindau. Aus anderen urkundlichen Quellen wissen wir noch, daß er 1427 als Bürger von Ulm aufgenommen wurde, also rund um 1400 geboren sein mag und daß er als „Bildermacher und geschworener Werkmann" aufgeführt wird. Was das letztere heißen soll, ist ungewiß. Es mag mit irgendeiner städtischen Funktion vielleicht am Münster zusammenhängen. Dann findet sich im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ein gemalter Flügelaltar, auf dem

ausdrücklich zweimal geschrieben steht, daß ihn Multscher 1437 gemalt hat. Der Altar war früher in Wurzach. Und schließlich gibt es noch in Sterzing, dem Südtiroler Städtchen jenseits des Brenners, die heute in verschiedenen Kirchen zerstreuten Teile eines großen Schnitzaltars mit Maria, vier weiblichen Heiligen, zwei Rittern, den zwölf Aposteln und Heiligenbüsten sowie gemalten Flügeln aus dem Marienleben, der nachweislich 1455—58 von Hans Multscher von Ulm gefertigt wurde. Um 1467 ist Multscher als verstorben gemeldet.

Damit ist scheinbar Anfang und Ende des Stils des Künstlers malerisch wie plastisch festgelegt. Aber nun entstehen neue Schwierigkeiten. Der Kargaltar ist derartig barbarisch demoliert, daß man ihn stilkritisch nicht in Rechnung stellen kann. Die Gemälde des Berliner Altars und die Flügelbilder des Sterzinger Altars gehen im Stil so ungeheuerlich weit auseinander, daß sie unmöglich von der Hand desselben Meisters stammen können. Hartnäckig hat man an der Autorschaft Multschers für den Berliner Altar festhalten wollen, da er gewissermaßen urkundlich beglaubigt sei. Nach vielfachen Hypothesen scheint nun Karl Gröber diese Frage der Lösung nähergebracht zu haben. Danach müssen wir bei Multscher zwischen eigenhändigen Arbeiten und Arbeiten von ihm als „Inhaber einer Werkstätte für kirchliche Kunst", um einmal einen wenig schönen modernen Ausdruck zu gebrauchen, wohl unterscheiden. Auf der Kargnische signiert er „manu mea propria" als der Verfertiger, der Steinbildhauer. Auf dem Berliner Altar zeichnet er als Firmeninhaber das Ganze, aber die Malereien hat ein anderer, ein Altgeselle, ausgeführt, wie wir dies nunmehr von manch anderer Werkstatt wissen. Um 1437 war es ein bedeutender, fortschrittlicher Mann mit einer fast brutalen Kraft, aber stärkstem Ausdruck. In Sterzing, zwanzig Jahre später, hatte diesen Posten ein sanfterer, geleckter, geistig weniger bedeutender Nachfolger inne, der statt der deutschen Eigenwilligkeit niederländische Internationalität in sich trug.

Neuerdings ist es den Forschungen Karl Gröbers gelungen, durch eine vorsichtig scheidende Auswahl aus dem überreichen Schatz auf



uns gekommener Plastiken schwäbischer Gotik um 1450 eine gleichförmig aufsteigende Linie der Entwicklung des Plastikers Multscher in etwa zehn Figuren zu geben, die sein langsames Herauswachsen aus einer älteren Richtung in eine naturhaftere, individuellere Auffassung dokumentieren. Kurz nach der Kargnische scheint ein dreifiguriger Schreinaltar für Lautrach bei Memmingen entstanden zu sein, von dem sich nur noch die Muttergottes in der Pfarrkirche befindet, während der heilige Antonius in eine Osnabrücker Privatsammlung gelangte und die heilige Barbara verschollen ist. Diese Frühарbeiten zeigen schon den wesentlichen Unterschied Multschers von der bisherigen Art, wie sie in Schwaben üblich war. Nichts mehr von der vornehmen, zurückhaltenden Art des Meisters von Eriskirch, nicht mehr die elegant-raffinierte Beweglichkeit, sondern bei aller Weichheit des lyrischen Schwaben eine gesunde Festigkeit, eine Vorliebe für die Fülle der Erscheinung, die statt des bisherigen weichen Faltengewoges durch schwer sich senkende Stoffe, die in fast parallelen Röhrenfalten zu Boden fallen, erzeugt wird. Eine leichte Biegung der Figuren zur Seite und nach vorne gibt etwas Fließendes, Stimmungsvolles. Zwei Madonnenfiguren im Münchner Privatbesitz und zwei weibliche Reliefs in Scheer, letztere wohl Werkstattarbeit, führen diese Linie weiter. Manches in dieser Stilauffassung erinnert so stark an Claus Slüters, des Meisters von Dijon, Art, daß man annehmen muß, daß Multscher seine Werke gekannt und studiert hat.

Einen gewissen Höhepunkt bilden dann zwei Mädchenfiguren: Magdalena und Barbara, die aus Heiligkreuztal stammen und sich heute in der Lorenzkapelle zu Rottweil befinden, wo so viele Schätze schwäbischer Plastik untergebracht sind. Der neue Trieb, aus einer allgemeinen verschönlichenden Idealität zu einer stärkeren Naturhaftigkeit zu kommen, hat hier in Multscher die Oberhand völlig gewonnen. An Stelle der ätherischen Schönheit um 1400 finden wir nun um 1450 eine vollere, robustere, physisch gesündere Art. Die jugendliche Heilige hat eine sprossende Fülle, ein apfelrundes Gesichtchen voll blühender Frische, volle fleischige Wangen, ein breites,

rundliches Kinn. Mädchenhaft keck sitzt eine Stumpfnase im Gesicht und um den kleinen, etwas koketten Mund blitzt der Schalk, der nur durch den vollen Andachtsblick ein wenig gedämpft wird. Es ist irdische, mädchenhafte, aber auch bürgerliche Schönheit eines gesunden Geschlechtes, das aus diesem Antlitz spricht. Und so ist die ganze Gestalt irdischer, realer in der gedrungenen Kraft der Gestalt, die durch das üppige Fluten der Gewänder: des Unterkleides und des gerafften Mantels, noch verstärkt wird. Gerade in dieser geschmackvollen, doch niemals raffinierten, sondern immer natürlich anmutenden Drapierung spricht sich die persönliche Note Multschers und sein eigenstes Schönheitsgefühl aus. Es ist ein breites, massiges Ansteigen, in dem die Eigenschwere des lastenden Blocks immer sehr stark mitwirkt. Die Silhouette ist wenig bewegt. Der Hauptnachdruck wird auf die innere Gliederung gelegt, aber auch hier noch nicht in der mehr zeichnerischen, splitterigen und linienhaften Art der kommenden Generation, sondern in einem plastischen Aufeinanderlegen von Röhren und sanften Mulden. Stark spricht immer bei Multscher die schöne Geste einer etwas bewußt zur Schau gestellten Hand mit.

Den Schritt von der zarteren mädchenhaften Art zur Fraulichkeit macht dann Multscher in der Muttergottes von Landsberg, wo man am ehesten einen gleichzeitigen Anklang an Kaschauers heroische Auffassung empfindet, wenn auch der Schwabe immer empfindsamer und weicher bleibt. Und dieses Weiche, Lyrische drängt sich schließlich in der Sterzinger Muttergottes als Spätstil wieder ganz durch. Die linde Biegung der Gestalt, das graziöse Halten des Gewandes, das frauliche Neigen des Hauptes unter dem überragenden Kopftuch, die reicher bewegte Silhouette zeigt, wie der alternde Meister aus innerem Drang heraus doch wieder die Linie fortsetzt, die von dem Meister von Eriskirch zu Syrlin dem Jüngeren, dem Meister des Blaubeurener Altars und Daniel Mauch hinführt. Das schwäbische Blut läßt sich eben nicht verleugnen, und es macht aus den heiligen Rittern St. Georg und St. Florian in Sterzing doch ein wenig die romantischen Schwärmer, die sich nur in eine Eisenrüstung hüllen.

13

Michael Pacher

St. Florian
St. Wolfgang am Abersee

In Tirol, und zwar in Südtirol, erwächst in dieser Zeit der deutschen Kunst ein künstlerisches Genie von ganz einzigartiger Bedeutung und weitreichendster Wirkung. Es war dies Michael Pacher von Bruneck im Pustertal. Bruneck ist ein stilles kleines Städtchen im Kunstkreis der alten Bischofsstadt Brixen, die damals wie heute auf der Grenzscheide romanisch-germanischen Wesens und Empfindens deutsche Art verbreitete. Um 1435 darf man des Künstlers Geburt setzen. Ohne Zweifel muß der junge Deutsche aus den Tälern seiner Berge den Schritt in das zu den Füßen der Berge liegende Oberitalien gesetzt haben. Die neue große monumentale Richtung Mantegnas in Padua war offenbar von ungeheurem Eindruck auf seine Seele, ohne ihn in seiner deutschen Art irremachen zu können. Ein ungewöhnlich starker Eigenwille hat verhindert, ihn in eine Nachahmung verfallen zu lassen. Diese Vorbilder haben ihm monumentale Gesinnung, Klarheit der Anordnung, Weiträumigkeit und Perspektive vermitteln können, aber sein gemütvolles, kräftiges, sonnendurchwärmtes Wesen aus den Südtiroler Bergen blieb doch der stärkere und beherrschende Teil.

Im Jahre 1467 wird Michael Pacher zum erstenmal in einer Urkunde seiner Heimatstadt Bruneck erwähnt. Von da ab finden wir durch dreißig Jahre die Meilensteine in seiner künstlerischen Entwicklung. Die Bürgerschaft zu Gries bei Bozen übertrug ihm vertraglich am 27. Mai 1471 den Marienaltar zu Gries bei Bozen, der bis gegen 1475 vollendet war. Um 1475 ist für die Kirche in Sterzing ein gemalter Altar aus der Geschichte der Apostelfürsten Peter und

Paul gefertigt worden, der sich heute zum Teil auf Schloß Tratzberg bei den Grafen von Enzensberg, teils in Kloster Tiberias am See Genezareth befindet. Am 13. Dezember 1471 — im selben Jahre, in dem er den Grieser Altar übernahm — wurde ihm auch von Abt Benedikt Eck von Mondsee im Salzburgischen ein mächtiger Schreinaltar für die St.-Wolfgangs-Kirche am Abersee übertragen, der nach Inschrift 1479 und 1481 vollendet wurde. Auch für Bozen hat er in den Jahren 1481—84 einen Altar des heiligen Michael auszuführen gehabt, der leider verschollen ist, und ebenso waltete ein Unstern über seinem Marienaltar für die Frauenkirche zu Salzburg, der in die Jahre 1484—98 fällt und von dem nur die sehr verderbte Muttergottes auf uns gekommen ist. In neuer Zusammenstellung findet sich dagegen in der Alten Pinakothek zu München der gemalte Kirchenväteraltar für die Allerheiligenkapelle des Domes von Brixen aus den Jahren 1489/90, während ein letzter Altar für die St.-Michaels-Kapelle am Aschhofe zu Salzburg aus den Jahren 1495/96 verlorenging. Über seinen letzten Salzburger Arbeiten ist der Meister in den Monaten Juli oder August 1498 gestorben.

Zu diesen meist urkundlich beglaubigten Werken kommt noch eine große Anzahl von Gemälden und Plastiken, die stilistisch dem Meister nahestehen. Schon daraus muß man erschließen, daß Michael Pacher unmöglich alles eigenhändig hat ausführen können, sondern er muß einen großen Kreis von Schnitzern und Malern zu Gehilfen gehabt haben, außerdem von Fall zu Fall andere Handwerker, wie wir dies von Salzburg wissen, für untergeordnetere Teile herangezogen haben. Den Gesamtentwurf, die sogenannte „Visierung", schuf er selbst in harmonischer Komposition und behielt sich dann bei der Ausführung einzelne besonders wichtige Teile vor, die er selbst schnitzte, während er andere nur nochmals verbessernd überging. Nun kommt aber bei Michael Pacher noch eine andere Tatsache dazu, was den Kunstforschern schon viel Kopfzerbrechen gemacht hat. Neben Michael wird noch ein Friedrich Pacher, Bürger von Bruneck, genannt, der 1481 ein eigenhändig signiertes Bild „Die Taufe Christi" für die Johannes-Hospital-Kapelle zu Brixen fertigte, das sich heute



in der Sammlung des erzbischöflichen Klerikalseminars zu Freising befindet. Und dieses Bild hat so auffallend starke Verwandtschaft mit Gemälden an Altären von Michael Pacher, daß eine künstlerische Trennung unmöglich ist. Man nimmt nun mit viel Recht an, daß Friedrich Pacher, der von 1478—1508/09 in Bruneck nachweisbar ist, ein Bruder von Michael war und in dessen Werkstatt in der Malereiabteilung in ausgedehnter Weise beteiligt war, während der geistige Leiter, Unternehmer und Entwerfer Michael ist, dem auch in erster Linie die Schnitzfiguren zu verdanken sind. Aus diesem Grunde wollen wir uns hier auch nur mit Michael Pacher, dem Bildschnitzer, beschäftigen. Für die Stilentwicklung des Schnitzers kommen leider nur zwei Altäre in Betracht, da der für die Spätstufe wichtige Altar in der Salzburger Frauenkirche bis auf die großzügige Madonna vernichtet ist. So haben wir nur Früh- und Mittelstufe vor uns. Der stillere lyrische Anfang in der Grieser Pfarrkirche um 1471—1475. Die Flügel beginnen sich dem jungen Manne zu regen. Im wesentlichen bleibt er in dem Kreise des lyrischen Verweilens und der symmetrischen Komposition. In der Mittelnische des Schreins kniet Maria leicht nach links gewendet und hinter ihr auf einer durchlaufenden Thronbank sitzen Gottvater und Gottsohn, die der Jungfrau die Krone aufs Haupt setzen. In den Seitennischen stehen der heilige Bischof Erasmus und St. Michael, und zu Füßen knien zwei Engelchen in Dalmatika, die verehrungsvoll Maria den Mantel halten, gerade in diesem Motiv vielleicht eine oberitalienische Reminiszenz. Klarheit der Anordnung, prächtiges Fluten der Gewänder, harmonisches Ineinandergreifen, Lieblichkeit und Würde zeichnen gewiß auch diesen Altar aus.

Das Geniale, Unerhörte, Einmalige erleben wir jedoch in dem wunderlieben St. Wolfgang am Abersee, in der stillen gotischen Kirche, wo in den lichten Chor die nahen Berge schauen, wo Natur und Kunst zu einer höheren Einheit voll ungewöhnlicher Stärke zusammenklingen. Dieser Altar gehört zu den größten und unvergänglichsten Werken deutscher Kunst, deutscher Sehnsucht und deutschen Glaubens. Fast elf Meter hoch steigt er im schmalen Chor empor. Dreifach läßt der Schrein

sich ändern. Auf den äußeren gemalten Flügeln, der Schauseite des Alltags, das vorbildliche Leben und die Gnadenerweise des heiligen Bischofs Wolfgang selbst, der hier um 975 aus seiner Kathedralstadt Regensburg vor Kriegerhorden in eine einsame Zelle geflüchtet war und wo nach seinem Tode, durch vielfache Wunder angelockt, eine größere Wallfahrt entstand. Öffnet man die Flügel, so sprechen in acht Bildern die Großtaten des Heilands, wie er lehrend und Wunder tuend durch Galiläa wandelte. Und werden an besonders hohen Festtagen, wo festlicher Weihrauch und Orgelklang durch die Hallen flutet, auch diese inneren Flügel geöffnet, so enthüllt sich vor dem Beschauer das Leben und die Verklärung der Gottesmutter, zu der das Mittelalter so eine besonders zarte und innige Liebe und Verehrung trug. Auf den Flügeln ist in Malerei Geburt Christi, Beschneidung, Aufopferung im Tempel und Tod Mariens dargestellt, in der Predella geschnitzt die Anbetung der Könige, seitlich begleitet von zwei Flügelbildchen der Heimsuchung und der Flucht nach Ägypten, im Schrein selbst, auf einer fast quadratischen Fläche von ungefähr vier zu drei Metern die Krönung Mariens im Himmelssaal. Der gekrönte Christus sitzt allein seitlich links, vor ihm kniet Maria mit gefalteten Händen, umschwebt von singenden, jubilierenden und dienenden Engelchen. In den seitlichen Nischen stehen die Ortsheiligen St. Wolfgang und St. Benedikt zur ehrfürchtigen Teilnahme dieser himmlischen Ehrung. Weitere Figuren füllen die aufsteigenden Fialen zu beiden Seiten des Altars: die heiligen Ritter St. Georg und St. Florian, die heilige Katharina und Barbara gleichsam der Hofstaat der Himmelskönigin. Und oben im Aufsatz, dem fünffach getürmten Fialenaufbau, hängt Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes als Sinnbild unserer Erlösung, darüber thront Gottvater mit der Verkündigungsgruppe als Symbol des Beginns der Heilstat, und seitlich stehen St. Johannes der Täufer und St. Michael als Patrone von Mondsee sowie die heilige Odilia und eine nicht bestimmbare Heilige. Selbst auf der Rückseite des Schreins drängen sich noch neun Heilige: der heilige Christophorus mit acht Begleitern.

So ist der Altar in seiner geistigen Idee ein gerade für St. Wolf-

gang angepaßter Ausschnitt aus der mittelalterlichen Vorstellung des himmlischen Jerusalems, wie ja niemals in den Kirchen sich die Heiligen wahllos häufen, sondern immer zu einem großen Programm der Heilslehre und der besonderen Bedürfnisse einer Gemeinde als lebendiges und gemütvolles Vorbild zusammengefaßt werden. Insofern ist der Altar noch ganz mittelalterlich. Aber wie diese vielen Einzelheiten zu einer überwältigenden Einheit geballt werden, das ist die große Tat einer Spätstufe, die in kommende Zeiten hinüberleitet. Der Schrein ist nun nicht mehr der Raum idyllischen Verweilens, sondern mit elementarischer Wucht und dramatischer Kraft klingt alles in einen großen jubelnden Akkord. Keine Figur steht für sich, sondern jede greift durch Linienschwung hinüber zur anderen. Mächtige Kurven laufen herüber und hinüber, wie Sturmwind werden die Gewänder aufgewühlt, und doch beherrscht fest und stark der tektonische Bau das Ganze. Zum erstenmal sehen wir hier wieder, wie schon einmal schüchterner im späten dreizehnten Jahrhundert, das mächtige Pathos, das dann folgerichtig über das gotische Barock des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts und über die suchenden Meister um 1600 in die eigentliche deutsche Barockzeit führt. Von Pacher gehen die Fäden nur zum Teil zu dem stilleren Schüler Wolfgang Aßlinger zu Bozen, der auch die Freude an Festlichkeit, goldenen Gewändern und Volkstümlichkeit erbt, viel mehr geht diese Linie zum Meister des Kefermarkter Altars, aber auch zu Jörg Lederer, Hans Leinberger und selbst irgendwie zu dem geheimnisvollen Meister H. L. von Breisach.

Verweilen wir in diesem abgekürzten Überblick nur noch bei einer Figur, dem heiligen Florian, der als Gegenstück zum heiligen Georg an der rechten Wange des geschlossenen Altars auf einer gotischen Konsole unter einem Baldachin steht. In der Stellung ist er mit Rücksicht auf den anderen höfischen Kavalier St. Georg komponiert. Beide Heilige gehören zu den Lieblingsfiguren der hierin schon ganz romantisch empfindenden Spätgotik; war doch die eigentliche Ritterzeit schon längst dahin, trotz Maximilian dem letzten Ritter, und der Ritter nur mehr eine poetische Figur des Bürgers geworden, der die

letzten ritterlichen Heldentaten auf der Stechbahn bewundern durfte. St. Florian ist der Schutzpatron gegen Brand.

Am Altar steht er als der elegante höfisch geschulte Kavalier, in Rüstung und Turnierstange, lässig und bedachtsam die brennende Burg zu seinen Füßen aus einem verzierten Krug löschend. Die ganze liebevolle Realistik und Freude am Einzelnen, wie sie in der Spätgotik alles beherrscht, läßt den Schnitzer jedes Detail, wie er es in Wirklichkeit findet, darstellen. Das Kettenhemd, darüber Brustharnisch, Lendenschurz mit Beintaschen, Arm- und Beinschienen, Ellbogen- und Kniekacheln, Stulpenhandschuhe, Schwebescheiben an den Achseln, spitze Eisenschuhe, an der Seite ein Rapier. Der Helm und die Halsberge sind weggelassen, um den schönen Kopf besser zur Geltung bringen zu können, der phantastisch mit einer Kappe mit gedrehter Sendelbinde bedeckt ist. Aber über dieses genaue Auseinanderhalten der Einzelstücke der Rüstungen werden auch die feinen Riffelungen, Kehlungen, Gravierungen, Ätzungen, selbst die Lederschnallen nicht vergessen. Trotz allem wirkt die Figur nicht kleinlich, weil der große elegante Umriß, die feste Gewichtsverteilung, das Abbiegen in den Gelenken auch für die Fernsicht eine starke Wirkung hervorruft. Stark und mächtig ist vor allem der Kopf mit seinem dekorativen Lockenhaar, den etwas schlaffen Wangen, der lang und spitz vorstoßenden Tirolernase und dem empfindsamen gütigen Mund. Auch hier wie in der ganzen Figur bei aller Dumpfheit der Spätzeit doch die schärfere Luft des Alpenlandes, die ganz andere Charaktere bildet als etwa das weichere Mainfranken Riemenschneiders.

14

Erasmus Grasser

Maruskatänzer
München, Alter Rathaussaal

München tritt in seiner künstlerischen Bedeutung erst gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts stärker unter den bayrischen Städten hervor. Regensburg, Ingolstadt, Landshut hatten früher die Isarstadt weit übertroffen. Durch die wachsende Bedeutung der Münchner Linie der Wittelsbacher, die kurz nach 1500 alle altbayrischen Lande bis auf Neuburg und Amberg in ihrem Besitz vereinigte, steigt auch der Stadt Ansehen, bis sie sich allmählich neben Wien zur künstlerischen Hauptstadt Süddeutschlands erhebt. Zu den Meistern, welche vor und um 1500 gestaltet haben, gehören vor allem vier: Jörg Ganghofer, der Baumeister der so echt oberbayrisch schweren und wuchtigen Frauenkirche, Jan Pollak, der Stadtmaler, der eine sehr nachhaltige Einwirkung auf die ständig zunehmende Unruhe im malerischen Stil ausübte, dann der Illuminist Ulrich Fueterer, der nicht ohne Einfluß niederländischer Kunst Bücher mit Miniaturen schmückte, und schließlich der Bildschnitzer Erasmus Grasser, der Meister Asm, wie er gewöhnlich in den Urkunden heißt.

Grasser stand mit Ganghofer und Fueterer in persönlicher Verbindung, vor allem bei der Einrichtung des von Ganghofer erbauten Tanzhauses der Stadt, des jetzigen alten Rathaussaales. Der Abstammung nach war Grasser bayrischen Geblütes. Er kam aus der damals stark industriellen Oberpfalz, und zwar aus dem kleinen Markt Schmidmühlen im heutigen Bezirksamt Burglengenfeld, südwestlich von Schwandorf, wo er ungefähr 1450 geboren sein mag. Verwandtschaftliche Beziehungen scheinen ihn mit Augsburg verbunden zu haben. Aus dem Jahre 1475 haben wir die erste urkundliche und recht merkwürdige Nachricht über ihn. Damals weigerte sich die Zunft, Asm Schnitzer zum Meisterstück zuzulassen, „um daß er ein

unfriedlicher, verworrener und arglistiger Knecht ist, wie er dick-manniger (= häufig) bewiesen hat". Trotz dieser wenig ansprechenden Charakterisierung, die wieder in die Psyche einer gärenden, voll dunklen Dranges erfüllten Künstlernatur einen Blick werfen läßt, finden wir Grasser schon 1477 als Meister. Er wurde damals von Jörg Ganghofer beigezogen, um Sonne, Mond und acht Schilde im Sprengwerk der Decke des Tanzsaales zu schnitzen, dann hat er wohl auch die sechsundneunzig Wappenschilder gefertigt, die Fueterer bemalte.

Der große Auftrag aber, der ihm nicht nur half, sich im Ansehen seiner Zeitgenossen durchzusetzen, sondern auch für die Zukunft seinen Ruhm wie durch kein anderes seiner vielen Werke wach zu erhalten, waren die sechzehn Figuren der Maruskatänzer, die 1480 für den nämlichen Rathaussaal bei ihm bestellt wurden und sich zum großen Teil bis auf den heutigen Tag dort befinden. Man hat diesen Tanz früher für eine Münchner Spezialität nach Art eines polnischen Tanzes gehalten. Nunmehr ist es den Forschungen Halms gelungen, nachzuweisen, daß es sich dabei um eine im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert weitverbreitete Tanzart, den sogenannten Moriskentanz, handelt, der von den Morisken in Spanien seinen Ausgang nahm und dann als internationale Modesache über Frankreich, den Niederlanden, England und Deutschland sich ausbreitete. Die Grundidee entwickelte sich aus einem wildbewegten, burlesken Tanzstreit um ein Mädchen mit einem Ring, der symbolisch-pantomimisch das Werben um die Frau darstellen will. Dieser Modetanz scheint einmal eine ungeheure Verbreitung und Beliebtheit gehabt zu haben, dem auch wichtige literarische Schöpfungen zu danken sind. Er entwickelte sich also aus dem Volksleben und Volksempfinden und hat deshalb für eine künstlerische Darstellung in einem Tanzsaal seine ganz besondere Bedeutung. Ein Kunstwerk, aus dem Volksleben geschöpft, ist für diese Zeit in der Plastik so ganz ungewöhnlich, daß es schon deshalb unser lebhaftestes Interesse erwecken muß, um so mehr als es mit einer ganz außerordentlichen Genialität entworfen ist.

Von den sechzehn Figuren haben sich leider nur zehn erhalten. Die

wichtigste Gruppe, aus der man schon früher den richtigen Aufschluß erhalten haben würde, ist verlorengegangen: die Jungfrau mit dem Preis, die Musikanten und der eigentliche Schalksnarr. Die vorhandenen Figuren zeigen nur zehn stark variierte Typen von Tänzern. Eine ganze tolle Galerie von karikaturenhaften Komödianten, wie wir sie sonst nur ähnlich bei gewissen Passionsszenen, vielleicht nicht zufällig auch bei Jan Pollak sehen, taucht da plötzlich aus den Nischen des Saalfrieses auf. Bucklige und Negerhafte, elegante Stutzer und tölpelhafte Bauern, beschränkt ängstliche Kleinbürger und Schneider und in tollster Lust gröhlende Fuhrleute, sie alle haschen nach Glück und Sinnenlust. Einer eilt in langgezogenen sehnigen Schritten dahin, ein anderer stampft den Boden, ein dritter macht fast einen Fußfall. Die Verrenkung der Glieder, die lächerliche Ausdruckskraft der Gesten, die Verzerrung der Mienen steigert das Ganze ins Spukhafte und Groteske. Phantastische Gewänder verstärken noch die Erscheinung: bald enganliegende Hosen mit Wespentaillen, dann breit umwickelte Turbane, breitkrämpige Hüte, fliegendes Lockenhaar mit gewundener Schappel, ein Turban mit Feder, ein Bauernhut oder eine trichterförmige Mütze. Im wilden Drehen und Wiegen klingen die unzähligen Glöckchen an Wams, Hosen und Mützen, flattern die langen Schärpen und Gewandzipfel.

Einen der besten aus der Tänzerschaft wollen wir herausgreifen. Enge Hosen und Wams umschließen fest den Leib, doch zu wilden Ohrmuscheln blähen sich die Flügel der Ärmel auf, aus denen die prachtvoll charakterisierten Hände greifend und haschend hervorschnellen. In jäher tanzender Kniebeuge biegt sich der Körper nach rückwärts, wobei das optische Schwergewicht mit raffinierter Berechnung durch Kopf und Ärmelbauschen nach oben gelegt wird. Etwas Flatterndes und Huschendes kommt dadurch in die Figur. Hier oben grinst uns ein derb unflätiges Gesicht an, verlebt, in Leidenschaften gealtert, mit brutal derbem, zahnlosem Mund, weit vorgetriebener Knollennase, kleinen flackernden Augen, niederer tierischer Stirne. Bekrönt wird dieses in seiner Gemeinheit doch wieder komisch wirkende Antlitz, weil etwas naturhaft Gutmütiges in ihm liegt, von

einer hohen doppelt geteilten Mütze, die ungefähr an Fledermausflügel erinnert. Das Elementare, Wilde, leidenschaftlich Aufschäumende und Aufspritzende muß schon aus einem Temperament hervorgegangen sein, das tatsächlich in „unfriedliche, verworrene und arglistige" Tiefen hinabreichte.

Stilistisch ist eine solche Schöpfung ganz besonders merkwürdig. Viele Beschauer werden in einer solchen Figur gar nichts mehr von der still-friedlichen, scheinbar so eingeengten Welt der Spätgotik zu finden wissen. Und doch ist sie nur ein jäher, scheinbar unvermittelter Ausbruch der tollen, taumelnden Phantasie, die sich sonst nur in krausen Ornamenten und Ranken ergehen kann. Eine solche fließende, sich rollende, überkreuzende, elastische schwellende Ranke ist schließlich auch dieser weiche, fast knochenlose Gummimann. Seiner Organisation nach steht er noch ganz im Lebens- und Gefühlskreis der Spätgotik und damit des Mittelalters. Ein an der Renaissance geschulter Künstler, ein bis zwei Generationen später, hätte sich wohl über diesen barbarischen Ausdruck ungezügelten Trieblebens entsetzt. Doch gerade darin, in diesem hemmungslosen Strudel, liegt die ganze Eigenart nordeuropäischen und germanischen Schaffens.

Grasser hat manches von diesem derb-kecken Wesen mit in seine kirchlichen Schöpfungen herübergenommen. In seinem Kreuzigungsaltar von Ramersdorf, der um 1482 entstanden sein dürfte, finden wir unter den Kriegsknechten ganz ähnliche burleske Gestalten, ja selbst sein heiliger Johannes ist dort ein derbknochiger Bauer. Und manches Verwandte ist in den gewiß ruhigeren, aber doch eigentümlich hager-schmalen Gesichtern der Propheten, Apostel und Kirchenväter, die vor und nach 1500 für die Chorstühle der Frauenkirche zu München, allerdings unter stärkster Heranziehung von Gesellenhänden, geschaffen wurden.

Daß in diesem Künstler auch ein tiefinnerliches Empfinden lebt, können wir schon aus vielen Einzelheiten der Ramersdorfer Kreuzigung entnehmen, noch reiner und unvermischt in den Figuren Johannes und Maria, die früher in der Kirche zu Pipping standen und sich heute im Bayrischen Nationalmuseum befinden. Etwas von dem



schmalen scharf geknickten Bau der Maruskatänzer lebt ohne Zweifel auch in ihnen. Aber hier ist es zu einer ätherischen, hauchzarten Innerlichkeit vertieft, zu einem tiefgreifenden Empfindungsleben, das ohne jede Heftigkeit, ohne jedes Pathos, ohne jede Sentimentalität nur von Herzen zu Herzen spricht. Die scharfe Charakterisierung der Gesichtszüge gibt dabei besonders dem Johannes etwas männlich Herbes, und doch liegt eine zarte Schönheit darüber, die hier überdies durch die wundervoll erhaltene alte Fassung ihre letzte Schönheit erhält. In dem kleinen Tabernakelaltärchen im selben Museum werden ähnliche Töne angeschlagen. Die weiche Biegung seiner Körper steigert sich dann in seinen späten Holzschnitzwerken: dem Altar des heiligen Achatius in Reichersdorf um 1503—06 und besonders in dem Pfingstfestaltar in Ceutstetten, der in seinem sanften Fluten weicher Linien, die alle von der unsichtbaren Taube des Heiligen Geistes auszugehen scheinen, eine wundervoll stilistische Wiedergabe der Ausgießung des Heiligen Geistes darstellt.

Wie er hier zu einer freirhythmischen, ekstatischen Behandlung kommt, so geht er in seinen Grabsteinen und großen Altarfiguren auf eine monumentale Klarheit aus. Im Aresingerstein in der Peterskirche zu München dürfte man in dem abgestuften Aufbau und der erstrebten Raumperspektive fast schon eine Kenntnis italienischer Kompositionsprinzipien vermuten. Nochmals künstlerisch vervollkommnet tritt diese Auffassung uns im Grabstein Kaiser Ludwigs des Bayern in der Münchner Frauenkirche um 1490—95 entgegen, der leider durch den Überbau Krumpers ganz der Kenntnis und damit der Bewunderung entzogen ist. Hier wie in dem heiligen Nikolaus aus der Münchner Karmeliterkirche, einer Neuerwerbung des Bayrischen Nationalmuseums, wäre am ersten eine gewisse Verwandtschaft mit seinem großen Nachbar Michael Pacher in der Größe und Festlichkeit der Auffassung zu erkennen. Grasser scheint immer mehr auf tektonische Klarheit und geläuterte Schönheit im Renaissancesinne hingearbeitet zu haben. So führen von ihm noch schwer greifbare, aber doch deutlich fühlbare Fäden zu dem geheimnisvollen Blutenburger Meister, der um 1500 in dem Lustschlößchen Herzog Sigis-

munds, des Gründers der Frauenkirche, Zwölf Apostel, eine Maria und einen Christus schaffen durfte. Diese Wucht der monumentalen Erfassung zeigen auch die überlebensgroßen Figuren der Beweinung, die Grasser 1490—92 für den Freisinger Dom arbeitete.

Erasmus Grassers Begabung war sehr vielseitig; denn er hatte auch einen weitreichenden Ruf als Kirchenbauer und Wasserbautechniker. Um 1485—87 machte er die Entwürfe für Kloster Mariaberg bei Rorschach, wozu er eigens vom Abte von St. Gallen berufen wurde. Für Schwaz in Tirol erbaute er 1492—1503 die Pfarrkirche. Später arbeitete er für den Rat zu München eine Brücke (1501), verbesserte 1501—1507 die Salzbrunnenanlage in Reichenhall im Auftrage des Herzogs, und 1517 wurde er noch nach Peilberg zu einem Wasserbau gerufen. Anfang des Jahres 1518 ist er in München gestorben, hochangesehen und als einer der reichsten Bürger der aufblühenden Stadt.

15

Dill Riemenschneider

Adam und Eva
Würzburg, Luitpoldmuseum

Am 7. Dezember 1483 taucht zum erstenmal der Name Dill Riemenschneider in den Würzburger Akten auf. Damals hat er sich als „Malerknecht" in die St. Lukasbruderschaft aufnehmen lassen. Schon 1485 heiratet er eine Würzburger Handwerkerswitwe und kann so, den strengen Zunftzwang umgehend, Bürger und Meister werden. Überraschend schnell hat der eingewanderte Norddeutsche sich dem weicheren Gefühlsleben Frankens angepaßt, und zwar so ohne alle Hemmungen, daß seine Art bald als der einzige und echte Ausdruck des mainfränkischen Wesens angesprochen werden kann. In Osterode am Harz war er geboren, wohl um 1460 bis 1465, wie man aus

verschiedenen Gründen folgern darf. Wo er gelernt hat und wohin ihn seine Wanderjahre geführt haben, wissen wir nicht. Doch manches in seiner weich dekorativen, empfindsamen Art läßt an Köln, an Schongauers zeichnerische Schärfe oder an Ulmer Schönheitsgefühl denken. Offenbar kam er als fertig abgeschlossener künstlerischer Charakter nach Würzburg; denn nichts war vorher in der um 1480 ziemlich zurückgebliebenen Bischofsstadt zu finden, das nur etwa seiner Auffassung ähnelte. Mit einem etwas älteren, in Würzburg damals ansässigen, vielbeschäftigten Ulrich Hagenfurter können wir bisher nicht die geringste Vorstellung einer künstlerischen Eigenart verbinden.

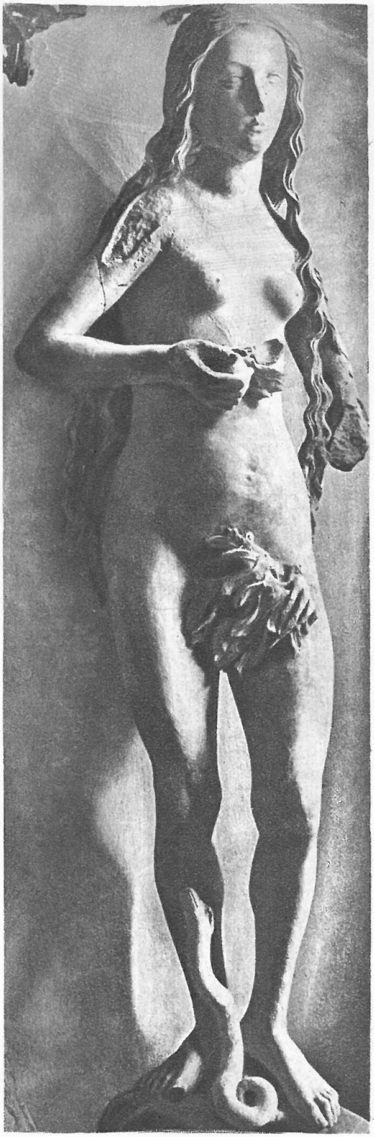
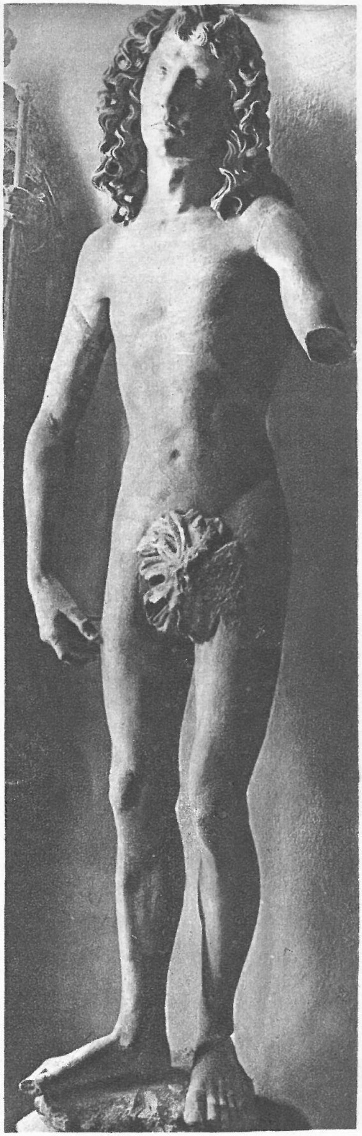
Um so persönlicher tritt uns vom ersten Augenblick an des jungen Dills (= die Koseform von Egidius) Stil entgegen. Mit Privataufträgen für Grabsteine kleiner Adliger wie dem des Ritters Eberhard von Grumbach, † 1487 im nahen Rimpar, scheint er sich zuerst bekannt gemacht zu haben, bis dann in kurzer Frist eine Überfülle an Bestellungen von Pfarrkirchen, Kommunen und Bischöfen über ihn hereinbrach. Seine früheste große Arbeit scheint der Altar in dem idyllisch gelegenen Creglingen an der Tauber gewesen zu sein, den er wohl noch Ende der achtziger Jahre fertigte, ein Marienaltar voll unruhig malerischer Bewegung, von geheimnisvollem Rauschen, dekorativer Repräsentation und frommer Innigkeit. Dann kam 1490 der mächtige Magdalenenaltar von Münnerstadt, den eine unverständige Zeit zerlegt und verkauft hat, so daß Teile davon in den Museen zu München und Berlin aufgesucht werden müssen. Seine Mitbürger beriefen ihn seit 1491 zur Ausschmückung der bürgerlichen Marienkapelle am Markt, wo er vor allem Steinfiguren zu schaffen hatte: 1491—93 Adam und Eva am Südportal, 1501—06 die zwölf Apostel mit Christus und Johannes, im Innern Holzfiguren von Dorothea und Margareta und das steinerne Grabmal des Ritters Konrad von Schaumberg, † 1499, eine wehmütig ergreifende Darstellung. Auch für die Kathedralkirche selbst wurde er herangezogen, so 1494 für ein jetzt vernichtetes Sakramentshaus, 1495 für das berühmte Grabmonument des verstorbenen Fürstbischofs Rudolf von Scherenberg, das im Jahre 1496 begonnen wurde, mehrere verschollene

Altäre, zuletzt ein zweites Bischofsdenkmal, das des Lorenz von Bibra 1519. Nach Rothenburg berief man ihn, damit er 1500—1505 den heiligen Blutaltar schnitze, nach dem nahen Bamberg wegen des großartigen Marmorgrabmals des Kaisers Heinrich des Heiligen und der Kunigunde. Dettwang, Windsheim, Frickenhausen, Gerolzhofen bestellten ihre Altäre bei ihm, dazu kamen noch Aufträge für Grabdenkmäler, Kruzifixe, Einzelfiguren bis zu seinen Alterswerken der Rosenkranzmadonna von Volkach (1521—24) und der Kreuzabnahme von Maidbronn (um 1526). Das ganze Hochstift Würzburg und die anliegenden Gegenden füllten sich mit unzähligen Werken seiner Hand oder doch wenigstens seiner umfangreichen Werkstätte, in der eine sehr große Anzahl von Gesellen herangebildet wurde, die ganz in der Art des Meisters schufen.

Bei all dieser umfassenden künstlerischen Tätigkeit hatte Riemenschneider noch Zeit, zahlreiche Ehrenämter im unteren und oberen Rat der Stadt zu bekleiden, bis er schließlich 1520 neben einem anderen Bürgermeister wurde. Als dann im Jahre 1525 der Bauernkrieg aufflammte, ließ sich der alte Riemenschneider mit vierzehn anderen Ratsherren dazu verleiten, dem heranziehenden Bauernheer die Tore zu öffnen. Kurz war der Traum der oppositionellen Bürger von Freiheit und Selbständigkeit. Die Fürsten und Adligen nahmen Würzburg, Riemenschneider wurde mit den anderen gefangen gesetzt und sogar „hart gewogen" (= gefoltert), schließlich unter teilweisem Einzug seines Vermögens entlassen. Doch blieb er seit jener Zeit ein gebrochener Mann, von dem man nichts mehr vernimmt, bis er am 7. Juli 1531 stirbt und auf dem Leichenhof der Dompfarrei beerdigt wird.

Und doch war dieser herbe Abschluß seines Lebens nicht nur Episode in seinem Leben. Riemenschneider war sicher nicht der poetische Biedermann, wie die Romantikerzeit ihn hinzustellen liebte. Viermal war er verheiratet, zwischen diesen Ehen scheint es so manche Irrung stürmischen Lebensdranges gegeben zu haben, die manchmal auch das Mißfallen eines hohen Rates erregte. Auch in seinem finanziellen Gebaren wurde manchmal „beswernus" erhoben.

Etwas von diesem persönlichen Wesen spiegelt sich in der Kunst

des Meisters, die sonst so ganz konsequent und einheitlich, fast ohne zeitliche Entwicklung vor uns steht, immer sich ergießend in einem weichen Mollton. Ein traumhaft süßes Frauenlächeln mit einem leisen Unterton schwärmerischer Melancholie, nervös bewegte Hände mit ausdrucksvoller Gestensprache, ein knitteriges Rascheln von unzähligen Falten und Fältchen, ein weiches lyrisches Verweilen und sanftes Biegen, eine volkstümliche Empfindsamkeit, das schwebt uns vor, wenn wir das Wort Riemenschneider hören. Nicht umsonst gilt er seit den Tagen der Romantik als der deutscheste der mittelalterlichen Bildhauer, und nicht zufällig hat er etwas von der Art der Präraffaeliten, eines Botticelli und eines Martin Schongauer. Er fühlt sich bis zu seinem Ende stilistisch gebunden im mittelalterlichen Gefühls- und Seelenleben, deshalb konnte er auch mit der so ganz anders gearteten Renaissancekunst nicht viel anfangen. Ihrem organischen, monumentalen und dramatischen Charakter konnte sich sein gefühlsmäßiges Versenken, sein ornamental-dekoratives Gestalten nicht anpassen. Selbst wenn er im Bibradenkmal Renaissancemotive verwendet, sind sie im Grunde nur verkappte Gotik, und wenn er im Maidbronner Altar nach einem neuen Gesetze der Klarheit komponieren will, wird er langweilig.

Seine beste und eigenste Art mögen deshalb zwei Frühwerke illustrieren: Die berühmte Gruppe von Adam und Eva, die er 1491 bis 1493 im Auftrage des Rates der Stadt Würzburg für das Südportal der Marienkapelle fertigte. Prüderie mehr noch als die Furcht vor drohender Verwitterung hat sie in neuerer Zeit von ihrem Standplatz entfernt und sie in stille Hut des Würzburger Museums verwiesen, wo sie in dem einzigartigen Riemenschneidersaal mit das Kostbarste darstellt.

Nackte Figuren waren im Mittelalter nicht so etwas ganz Ungewohntes, wie man dies später behauptete. Nur daß das Mittelalter hierin gerade umgekehrt dachte als die klassizistisch und antikisch eingestellte Neuzeit! Die Nacktheit mußte motiviert sein, etwas, was für den Nordeuropäer eigentlich selbstverständlich ist. Aus diesem Grunde heraus finden wir in Bamberg, Reims, am Freiburger

Münster, in vielen Legendenbildern und Marterszenen nackte Menschen. In gleicher Weise stehen auch in dem symbolischen Programme der Marienkapelle die ersten Menschen vor dem Portal, als die Sündigen und Gefallenen, die plötzlich sehen, daß sie nackt sind und sich dieser Nacktheit schämen. Deshalb prangen diese Menschen auch nicht mit der organischen Schönheit ihres Leibes, sondern das ängstliche Gefühl des Entblößtseins läßt einen leichten Schauer des Fröstelns und der Scham über ihren Leib laufen. Damit wirken sie im christlichen Sinne keusch und konnten deshalb nicht durch Duldung, sondern aus inneren Gründen an einer christlichen Kirche verwendet werden.

Die letzte Phase der Gotik gibt den Figuren ihren Stil. Sie ist noch so stark in ihrer stilistischen Gebundenheit, daß der Körper naturwidrig, besonders durch Streckung der Beine, in die Höhe getrieben wird, daß Hüften (bei Adam) und Schultern (bei der Eva) viel zu schmal gebildet werden, daß die Brust einfällt und der weibliche Busen nach niederländischem Schönheitsideal ungewöhnlich klein und hoch ansetzt. Und ebenso gotisch ist das unsichere Stehen, das besonders beim Adam wie ein Schwanken anmutet, ferner das etwas verlegene Abbiegen der Arme und Hände, die ein wenig ungeschickt den mächtigen Badewedel halten, mit denen sie ihre Blößen bedecken. Trotzdem wird man ein mehr auf das Detail als auf die Gesamtwirkung ausgehendes Naturstudium überall antreffen, in den Gelenken der Füße und der Muskulatur des Leibes, im Ansatz des Halses und der Gestaltung der Hände, schließlich aber auch im Großen eine mehr aus dem Innern, Psychologischen als aus dem Anatomischen schöpfende feine Differenzierung des männlichen und weiblichen Körpers.

Diese Charakteristik aus dem Innern, Gefühlsmäßigen heraus gibt den Köpfen schließlich das Übergewicht über den Leib. Das milde, weiche, weibliche Schönheitsideal Riemenschneiders tritt uns in der Eva mit einer ganz besonderen Reinheit entgegen. Unentwegt ist der Künstler, obwohl er doch Hunderte von Marien, weiblichen Heiligen und selbst Profanfiguren an Lüsterweibchen geschaffen, diesem einzigen Frauentypus treu geblieben, der irgendwie mit Memling und

Schongauer zusammenhängt. Auf schmalem, langem Halse sitzt das ovale, fein und sanft geschnittene Haupt. Unter einer hohen Stirne mandelförmige, sehnsüchtig schwimmende, träumerische Augen, eine schmale langgezogene Nase mit etwas vibrierenden Flügeln, ein kleiner gepreßter Mund, der ein wenig von verhaltener, fast schmerzlicher Sinnlichkeit spricht, das Kinn angenehm gerundet mit einem liebenswürdigen Grübchen, die Wangen großflächig. Um dieses feinrassige und doch immer bürgerlich schlichte, niemals heroische oder temperamentvolle Gesicht legen sich regelmäßig, in weichen Wellen herniedergleitende Haare, die meist über die Schultern nach vorne und rückwärts gleiten. Nichts hat wohl so sehr die Begeisterung für Riemenschneidersche Kunst entfacht, als dies süß-melancholische, in seiner Sinnlichkeit doch keusche Frauenantlitz. Ein leichter Nachklang dieser fraulichen Schönheit liegt immer auch auf den Köpfen der Männer, besonders der jugendlichen, wie hier des Adam oder des Johannes-Evangelisten und des heiligen Sebastian, während älteren bärtigen Männern mehr das Ansehen würdiger Weisheit als kraftvoller Männlichkeit gegeben wird. Auch unser Adam hat in Augen, Nase und Mund viel von der Anmut der Eva; es ist eine brüderliche Verwandtschaft, nur daß das Träumen in schmerzliches Sinnen übergeht, die Wangen etwas herber im Umriß gebildet sind und die Brauen stärker sich wulsten. Echt riemenschneiderisch wirkt dann das ornamentale Spiel des reichen Lockenhaares, das wie ein fast barock anmutender Rahmen das Gesicht schattend umgibt. Und auch diese Gestaltung verbindet wieder stilistisch Adam mit Eva. Der lyrische Klang, die virtuosenhaft feine Charakterisierung der Stofflichkeit der einzelnen Teile, das seelische Leben, das bei aller Naturnähe doch das Wesentliche sein will, das gibt diesen Figuren, die in gewisser Beziehung den letzten Ausdruck deutscher Spätgotik bedeuten, ihren ganz eigenartigen Zauber.

16

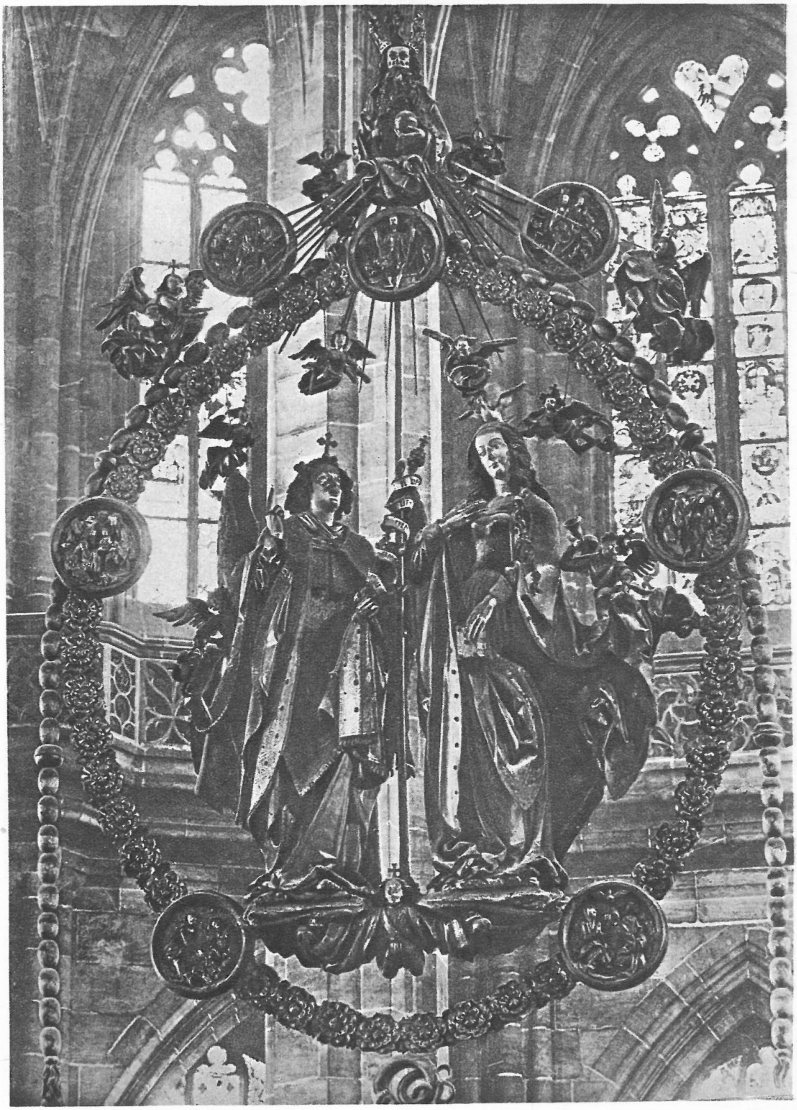
Veit Stoß

Der Englische Gruß

Nürnberg, St.-Lorenz-Kirche

Veit Stoß ist die tragischste Figur unter den vielen Gestalten deutscher Kunst. In künstlerischem Können und Wollen dem Höchsten gewachsen, den Blick über die engen Grenzen einer Handwerkerstadt weit hinauslenkend, voller Unternehmungslust und Energie, zerbricht er, fast am Gipfel angelangt, durch ein Vergehen, das wohl juristisch bedenklich, aber moralisch mehr wie entschuldbar war. Nicht nur sein Charakter zerbricht an diesem Irrtum seines Lebens, sondern auch seine Kunst wird wenigstens in ihrer Expansionskraft vernichtet.

Über die Herkunft Veit Stoß' hat sich eine ganze Streitliteratur entwickelt, die mit einigem chauvinistischen Eifer um seine Nationalität geht. Sein deutsches Geblüt wird niemand, der nur etwas auf Objektivität Anspruch erhebt, anfechten können, nachdem er in einer einwandfreien Pergamenturkunde des fünfzehnten Jahrhunderts, die auf dem durch den Nationalitätenkampf damals heiß umstrittenen Boden von Krakau abgefaßt ist, als „Alemanus", das heißt als deutschen Geblüts, bezeichnet wird. Viel spricht dafür, daß er in Nürnberg geboren ist, wo er 1477 sein Bürgerrecht aufgibt. Da er es vorher nicht erworben hat, kann man nur annehmen, daß er es durch Geburt besessen. Doch scheint er verwandtschaftliche Beziehungen zu Siebenbürgen gehabt zu haben. Vielleicht, daß seine Familie, ebenso wie die Dürers, von dorther nach Nürnberg eingewandert ist. Als sein Geburtsjahr wird vielfach 1438 angenommen. Doch sprechen die übrigen Daten und Geschehnisse seines Lebens für ein späteres Geburtsjahr, wohl 1447. Über seine Lehrjahre wissen wir nichts Sicheres. Man kann nur aus stilistischen Ähnlichkeiten einige hypothetische



Schlüsse ziehen, die auf Simon Lainberger und Nikolaus von Leyen weisen.

Allerdings sein erstes und eigentlich sein größtes Werk, der Marienaltar in der Marienkirche in Krakau, den Veit Stoß nach seiner Übersiedlung im Jahre 1477 begonnen hat und der erst 1489 ganz vollendet war, zeigt den persönlichen Stil völlig ausgebildet. Da ist kein Schwanken und kein Suchen, sondern seine besondere Eigenart, ein mächtig flutendes, rauschendes Pathos, das aus einem dramatischen Temperament hervorquillt, steht ausgereift, selbstsicher und einheitlich vor uns. Allein schon die Ausmaße sind gigantisch, denn der Altaraufbau, der in dem halbdunklen Chor der schönen spätgotischen Backsteinkirche, die wesentlich von den deutschen Bürgern Krakaus gebaut und ausgeschmückt wurde, mißt nicht weniger als dreizehn Meter in der Höhe und kostete die für die damalige Zeit außerordentliche Summe von 2802 Gulden. Auf den Flügeln werden in Reliefs, die sich durch malerische Komposition und dekorativen Schwung auszeichnen, die Freuden und Schmerzen Mariens nebst Szenen aus dem Leben Jesu vorgeführt. Den Mittelschrein nimmt in echt mittelalterlicher Vereinigung die Darstellung des Todes und der Himmelfahrt Mariens ein. Nach altem Bildschema umstehen die zwölf Apostel die im Knien verscheidende Maria. Die traditionelle Anordnung des unverbunden Nebeneinanderstehens, wie es in den Schreinkästen üblich war, hat auch hier eine wirkliche formale Gruppierung verhindert, wenn auch der innere geistige Zusammenhang durch das gleichmäßig starke Gefühlsleben, das sich besonders in den prachtvollen Charakterköpfen geltend macht, gewährleistet wird. Veit Stoß hat mit einer ausgedehnten Werkstatt von Gesellen und anderen Handwerkern, unter der auch sein Bruder, der Goldschmied Mathias Stoß, sich befand, die Schreiner-, Schnitz- und Malerarbeit bewerkstelligen können. Weitere große Aufgaben winkten. So fertigte er um 1490 ein ergreifendes Kruzifix für die Marienkirche und einen Ölberg in Sandstein. Als dann der König Kasimir IV. Jagiello im Jahre 1492 starb, übertrug ihm seine Gemahlin, eine Habsburger Prinzessin, die Ausführung seines Grabmals in Marmor im Dom auf

dem Wawel zu Krakau. Der Tote liegt unter einem Baldachin, der in seiner Konstruktion an das Vischersche Sebaldusgrab in Nürnberg erinnert. Die Grabplatte selbst zeigt bei allem dekorativen Schwung die Gestalt in einer herb-naturalistischen Auffassung in monumentaler Größe, die leider durch den fleckigen ungarischen Marmor in ihrer Wirkung beeinträchtigt wird. Zwei Bischofsgrabmäler, das des Erzbischofs Sbigneus Olesnicki zu Gnesen und des Bischofs Peter von Buina in Wloclawek um 1493 bis 1495 schlossen sich in ähnlicher Auffassung an. Um Veit Stoß hatte sich inzwischen eine ganze Schule gebildet, die auf Jahrzehnte hinaus Polen bis nach Ungarn und Siebenbürgen hinein mit beachtenswerten Kunstwerken versah.

Ende Januar oder Anfang Februar 1496 erwarb Stoß wieder sein Nürnberger Bürgerrecht, vermutlich weil er sich Hoffnung machen konnte, daß die gewerblich und künstlerisch immer bedeutungsvollere Stadt für seine Pläne und seine ungewöhnliche Arbeitskraft den besten Boden abgeben würde. Als vermögender Mann, als berühmter Künstler, der mit Ehren in Krakau von Bürgerschaft und Königshaus überhäuft wurde, kam er heim. Ähnliches durfte er sich auch hier erwarten. Nur scheinen die Aufträge anfangs langsam und in geringem Umfang zu fließen. Nürnberg verschaffte ihm nur den verhältnismäßig kleinen Auftrag für drei malerische Reliefs aus der Passion und Christus und Maria, die 1499 ein Volckamer für den Chorumgang von St. Sebald stiftete. Außerdem schnitzte er wohl in diesen Jahren das erschreckend naturalistische Kruzifix auf dem Hochaltar in St. Lorenz, früher in St. Sebald. Krakau erinnerte sich seiner mit dem Bronzeepitaph für Philipp Kallimachus, das um 1496—99 gefertigt sein wird und in der Vischerschen Hütte gegossen wurde. Um 1503 lieferte er dann einen großen Schnitzaltar nach Schwaz in Tirol, der spurlos verschollen ist.

Das Jahr 1503 bringt dann den bürgerlichen Bankrott Veit Stoß'. Er hatte als guter Geschäftsmann bei einem Handelsmann Jakob Baner 1000 Gulden eingelegt, die dieser ihm im Jahre 1500 mit einem Gewinne von 265 Gulden zurückbezahlt, wobei er dem arglosen Künstler den Rat gab, einem spekulierenden Unternehmer, Hans

Startzedel, das Geld zu geben, mit der uneingestandenen Absicht, daß dadurch Startzedel, der schon vor dem Bankrott stand, die Möglichkeit bekomme, seine Schulden an Baner zurückzuzahlen. Kurz darauf machte Startzedel Bankrott und floh. Veit Stoß kam hinter die Schliche und verlangte mit einem moralischen Recht, daß Baner ihm sein Geld wiedergebe. Eine Klage vor dem Rat hatte wenig Aussicht. In dieser Zwangslage ließ sich Stoß hinreißen, einen Schuldschein Baners an ihn zu fälschen. Die Sache kam auf, Veit Stoß wurde verhaftet, auf Fürsprache des Bischofs von Würzburg aber statt der dafür angesetzten Todesstrafe auf beiden Backen gebrannt und ihm der Schwur abgenommen, niemals mehr Nürnberg verlassen zu wollen. Das war der bürgerliche und fast auch künstlerische Tod für ihn, denn kein Geselle und kein Handwerker wollte bei einem solchen Infamierten künftig arbeiten. Sein Schwiegersohn Jörg Trumer von Münnerstadt nimmt sich nun als ein Vorläufer Michael Kohlhaas' der Sache an. Er wiegelt fränkische und hessische Ritter auf, die Nürnberger Kaufleute zu überfallen. Veit Stoß flieht 1504 nach Münnerstadt, wo er die Flügel zum Riemenschneiderschen Hochaltar malt, neben seinen Stichen die einzige nachweisbare Malertätigkeit des Künstlers. Schließlich kehrt er 1505 wieder nach Nürnberg zurück, weil man ihm sein Vermögen beschlagnahmt, wird dort abermals in Haft gesetzt, bis ihn schließlich die kaiserliche Gnade des hochherzigen Maximilian von der Infamie befreit, was ihm aber der kleinlich denkende Gerechtigkeitssinn der Reichsbürger vergällt. So wird aus dem ehrenfesten, hochangesehenen und Größtes planenden Künstler ein „unruhiger und heilloser" Bürger, ein „irrig und geschreyig mann", der mürrisch, geizig, mißtrauisch und verbittert immer wieder in Prozessen nach diesem oder einem anderen vermeintlichen Recht sucht.

Seine große Werkstatt hatte sich verlaufen. Nur gnadenhalber durfte er auf die Messen von Frankfurt und Nördlingen ziehen, um Kleinkunstwerke zu verkaufen. Selbst wenn er aus einer Lehmgrube vor den Mauern Material brauchte, mußte sich der große Künstler bei den kleinen Krämern und Federfuchsern die Erlaubnis geben lassen. Ein trauriges Kettendasein eines Adlers! Seine persönliche

Kunst allerdings wurde nicht geringer. Im Gegenteil, sie wuchs in eine neue monumentale und seelische Größe hinein. Freilich waren es nur mehr kleinere Aufträge: Figuren für St. Sebald und Lorenz, eine Verkündigung für Langenzenn (1513), ein Rochus für St. Maria Annunziata in Florenz, vielleicht auch der Schwabacher Hauptaltar, der heilige Leopold (wenigstens im Entwurf) für das Kaisergrabmal in Innsbruck, einige tiefergreifende Kruzifixe, vor allem das des Nikolaus Wickel in St. Sebald von 1520. Da winkt ihm noch einmal ein ganz großer Auftrag. Sein Sohn Andreas, der Prior der Karmeliter in Nürnberg geworden war, verschafft ihm den Auftrag eines großen Marienaltars für ihre Kirche, den er 1520—23 ausführt. Die Abzahlung soll in Raten erfolgen. Aber schon war die Reformation in Nürnberg eingezogen. Man will nichts mehr von Altären mit Heiligen wissen. 1525 verweist man den Prior Andreas Stoß, der ein heftiger Gegner der neuen Prädikanten war, aus Nürnberg, beschlagnahmt das Vermögen des Klosters und verweigert Veit Stoß die Bezahlung und Fertigstellung des Altars. Er ist später unvollendet in die obere Pfarrkirche nach Bamberg gekommen. Und wieder beginnt das erniedrigende, verbitternde Prozessieren um sein Recht. Darüber starb der alte Mann, mindestens 85, wenn nicht 95 Jahre alt, blind, ohne Frau, von seinen 13 Kindern aus zwei Ehen verlassen — selbst Andreas hatte man den Besuch des Vaters untersagt —, aber als ein vermögender Mann. Ein seltsames Menschenschicksal in der Zeit der Blüte deutscher Kunst und rechthaberischen Bürgertums!

Eines seiner berühmtesten und populärsten Werke, der Engelsgruß in St. Lorenz, mag uns das Wesen seiner Kunst zeigen. Im Jahre 1517—1518 hat es der Nürnberger Patrizier Anton Tucher bei dem Meister fertigen lassen, wofür er für Schnitzarbeit, Bemalung und Vergoldung 426 Gulden erhielt. Schon die Idee des Ganzen ist echt spätgotisch. Ein schwebendes, also mehr ein malerisch-illusionistisches Schnitzwerk, als ein tektonisch plastisches Gebilde. Der mittelalterliche Rosenkranz gibt nicht nur Grundidee, sondern selbst Form. Die Perlen des Ave-Marias werden durch tatsächliche Rosen charakteri-

siert, die fünf Paternoster durch Reliefs, auf denen, nebst zwei dekorativ angebrachten, die sieben Freuden Mariens (Geburt, Anbetung der Könige, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Tod und getrennt davon Krönung) dargestellt sind. Eine der Freuden Mariens: die Verkündigung wird als Mittelgruppe vollplastisch durchgeführt, die dem Ganzen den Namen gibt. Die schwere plastische Fülle des Spätstils formt diese Figuren. Klarer tritt der Körper zutage, etwa Brust und Leib der Jungfrau, die klare Funktion der Hände, das sichere feste Stehen. Aber bei Stoß wird das Körperlich-Organische nie zur Hauptsache. Das Dekorative einer Gewandung muß den Figuren ihren Wert, ihr Pathos, ihre Stimmungskraft geben. Ein schweres, wuchtiges Rauschen, etwas von der Fülle des Orgeltones ist in diesem Auf- und Niederwallen der Gewänder, den seltsamen Ohren, Zipfeln und Bauschen, den die Säume im freien Spiel der Linien bilden. Es ist ein Spiel um seiner selber willen, nicht aus der Funktion des Dargestellten heraus. Aber bei allem malerischen Reichtum der bewußt erstrebten Licht- und Schattenpartien geht dieses Streben nicht vom malerischen Sehen aus, sondern vom plastischen Gestalten in die Tiefe, in das Dreidimensionale, in die Raumbildung durch verschiedene Ebenen. Die Gewänder führen eben um die Rundung der Gestalten schichtend herum. Beim Krakauer Altar war diese Faltenbildung noch überreich, in Wiederholungen von splitterigen Linien sich erschöpfend, in willkürlichen Brechungen und Knickungen sich ergehend. Jetzt im Alter ist Stoß überlegter, sparsamer geworden. Einige wenige Motive, die aber mit stärkster Betonung, wie der durch die rechte Hand Mariens aufgenommene Mantelzipfel, der sich mit schneidender Dissonanz vor den Leib Mariens erhebt, oder die geheimnisvolle Tiefe des linken Mantelendes, um das dann die lustigen Ohren der Säume spielen, so wie die schwebenden Engelchen die ganze Gruppe umflattern. Die Dalmatika Gabriels wirkt dagegen nur in höfisch-großzügiger Pracht als höchste Repräsentanz. Die weiblichen Gesichter entbehren dagegen bei Stoß den Zauber der weiblichen Süße, wie wir es bei den Ulmern oder bei Riemenschneider gewöhnt sind. Er ist dafür zu sehr Naturfanatiker. Bei ihm liegt viel mehr von

jener spröden Größe vor, die auch bei Dürer auftritt und ausgesprochen die deutsch-bürgerliche Linie bedeutet. Dadurch wird Gabriel in der Physiognomie wirkungsvoller als Maria. Die kleinen Reliefs sind als dekorative Arbeiten auf Fernwirkung nur als Gesamtkomposition zu beurteilen.

Veit Stoß bleibt bis zur letzten seiner Arbeiten Gotiker. Er kommt aus der Sphäre des naturhaft eingestellten dekorativen Reichtums der siebziger Jahre, die er besonders bei seinen Kruzifixen in einen monumentalen Naturalismus steigert. Von ihm geht die Linie zur barocken Gotik, das heißt zum deutschen Ausklang des Mittelalters. Er selbst aber hat den letzten Schritt zum barocken Pathos nie getan, so sehr es bei seiner männlichen Dramatik zu erwarten war. Vielleicht hat ihn das Milieu Nürnbergs und Dürers daran gehindert.

VI

Gotisches Barock und Eindringen der Renaissance

Ungefähr 1500—1540

In der kurzen Spanne Zeit, wenig mehr als einer Generation, drängt sich Blüte und Verfall der deutschen Plastik in tragischer Verknüpfung zusammen. Denn nicht irgendein Wurm, von außen eindringend, zerstört die Blüte, sondern an einer Art Selbstvergiftung geht sie zugrunde. Das, was die Eigenart deutscher spätgotischer Plastik ausmacht, der Überreichtum an künstlerischen Persönlichkeiten, ein Überreichtum, der noch einmal um 1500—1520 ins fast Unüberschaubare gesteigert wird, eben diese Fülle überströmender Begabung verhindert schließlich die Bildung einer künstlerisch einheitlichen Stoßkraft. Nicht nur, daß jede Landschaft irgendeinen stammlichen Charakter zur Ausbildung bringt, auch in den Volksstämmen, selbst in den einzelnen Kunstzentren bilden sich Werkstätten individuellster Schattierung, von denen jede auf ihre Weise den Weg sucht. Es gibt zahllose kleine Kulturzentren, aber kein einziges überragendes, das die bedeutendsten Kräfte an sich zieht und in dem Nebeneinander- und Miteinanderarbeiten schließlich doch einen einheitlichen Weg erschließt. Wieder drängt sich der Vergleich mit anderen Völkern auf. In Italien tritt jetzt erst Rom als der geistige, künstlerische und kulturelle Mittelpunkt der ganzen, so vielfach zersplitterten Halbinsel hervor, das mit magnetischer Anziehungskraft und durch die Überlegtheit der größten Mäzene der westeuropäischen Kulturwelt die Genies

in sich aufnimmt und damit die Grundlage für Bildung einer weltbedeutenden Kunstbewegung: der Hochrenaissance und des Barocks schafft. Wie hier aus der Fülle des Lebens die übergeordnete Einheit erwächst, so erreicht ein ähnliches Ziel Frankreich aus der diktatorischen Zentralisation: französische Anmut und logische Klarheit nimmt die italienischen Schönheitsregeln in sich auf und schafft eine Spielart der Latinität, die die klassische Linie vom sechzehnten Jahrhundert bis zum achtzehnten Jahrhundert, dem eigentlichen französischen Jahrhundert, ununterbrochen fortsetzt.

Was Deutschland hätte geben können: männlichen Charakter, stürmisches Temperament, Handwerkstüchtigkeit, Treue gegen sich selbst, eben die Richtung auf das Wesentliche, all das muß erst einmal versickern oder durch verborgene Kanäle weiterfließen, immer wieder sich neu befruchten lassen, ehe es einen Aufschwung erleben kann. Der Mann zweier Zeitalter: Kaiser Maximilian I. hat ohne Zweifel eine Ahnung von dem Problem seiner Zeit, vielleicht mehr im Unterbewußtsein als in der Klarheit eines Erkennens, wie ja in seinem Wesen etwas Traumhaft-Zögerndes, Romantisch-Unschlüssiges ruht. Er macht den Versuch als erster und einziger der deutschen Kaiser — abgesehen vielleicht von Karl IV., dem Reichserzstiefvater, der doch immer mehr an seine Hausmacht und seine böhmischen Länder dachte —, er versucht der deutschen Kunst gemeinschaftliche große Aufgaben zu setzen. Die umfassenden graphischen Werke, an denen die größten Nürnberger und Augsburger Künstler arbeiteten: Genealogie des Hauses Habsburg, Gebetbuch, Freydal, Teuerdank, Weißkunig, Ehrenpforte, Triumphwagen, Triumphzug; dann sein Grabmal in Innsbruck, zu dem Peter Vischer und zeitweise Veit Stoß herangezogen waren; das Reiterdenkmal in Augsburg, von dem nie mehr als der Sockel aufgestellt werden konnte; die Riesenkrone, die als Grabmonument sich über der Begräbnisstätte der deutschen salischen Kaiser in Speyer erheben sollte und die von Hans Valckenauer in Salzburg in Angriff genommen war, all das war riesenhaft und großartig geplant, aber doch nur der Ausdruck eines intellektuellen Humanismus, der sich mit einem dilettantischen doktrinären Schul-

meistertum verband und jeder Monumentalität und künstlerischen Sinnenfälligkeit entbehrte. Und doch hätte allein schon ihr Zustandekommen einen neuen großen Impuls geben können; aber gerade die für alle sprechenden plastischen Denkmäler scheiterten schon in kürzester Zeit an dem ewigen Geldmangel der kaiserlichen Kasse. Nur Torsen und Pläne sind beim Tod des Kaisers vorhanden, und sein Nachfolger, der spanische König Karl, hat kein Interesse für deutsche Kunst und Kultur, für deutsche Geschichte und deutsche Ahnen; er hat seine Seele und seine Heimat bei der iberischen Halbinsel und bei dem ihm blutsverwandten Italien. Nichts ist mehr in Deutschland, wo sich die auseinanderstrebenden Kräfte zusammenballen könnten, kein machtpolitisches Zentrum, an dem kulturelles Leben Schutz und Stütze fände. So verpufft der deutsche Reichtum wie ein Feuerwerk. Und selbst das, was fest zu stehen scheint, wird durch eine neu aufkommende geistige Richtung erschüttert und vernichtet.

Humanismus und Reformation sind die anderen Mächte, die der deutschen Kunst, vor allem der deutschen Plastik, den Todesstoß gegeben. Gewiß war der eigentliche monumentale Sinn, der in der Architektur im früheren Mittelalter vor allem zur Geltung kam, zurückgegangen, ja selbst erloschen. Spätgotische Kirchen nach 1500 stehen an Anzahl in geradezu lächerlichem Verhältnis zu den Kirchenbauten des dreizehnten, vierzehnten, ja selbst des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Kunst war fast nur noch eine Innenkunst, manchmal zur Dekorationskunst geworden. Diese Entwicklung wurde noch durch den Humanismus beschleunigt. Nicht nur, daß man mehr und mehr antikische Stoffe bevorzugte, daß man religiöse Vorwürfe ins Profane umstimmte, man verlor überhaupt den Sinn für eine große volkstümliche Gemeinschaftskunst auf religiösem und nationalem Boden, etwas, was immer die Vorbedingung für eine wirklich monumentale Kunst ist; dafür machte nicht nur im Schaffen des Künstlers, sondern auch im Besitzverhältnis das Individuum seine Rechte geltend. Für sich allein will der Besteller in erster Linie das Kunstwerk genießen; vielleicht noch in seiner Privatkapelle (man denke an die Fugger in Augsburg), lieber noch in seinen eigensten Räumen, in Schaukästen und

Bibliotheken oder Antiquarien. Damit bekommt die Kleinplastik einen ganz neuen Sinn nach Umfang und Inhalt. Medaillen in Holz und Bronze, Statuetten, kleine Figuren mehr porträtmäßig profan, selbst schon mit einem sinnlich-erotischen Einschlag, gewinnen die Überhand. Schränke, Truhen und Kästchen werden mit mythologischen und historischen Reliefs geschmückt. Die Ruhmsucht des einzelnen gesellt sich zu der Lust an merkwürdigen, poetischen, möglichst antikischen Geschichten.

Damit wird die doch ganz überwiegend religiöse Kunst des bisher immer noch mittelalterlichen Denkens ganz wesentlich eingeschränkt; und vernichtet wird sie für weite Gebiete durch die Reformation, durch die religiöse Umwälzung Luthers, noch mehr Kalvins. In dem Augenblick, als man die Sinnenwelt zugunsten des Spirituellen in der Religion zurückdrängt, ja ausschaltet, als die Mittler zwischen Gott und Menschen, die Heiligen, ihre Bedeutung verlieren, als die Begriffe Gnade und gute Werke durch die neue Auffassung der Rechtfertigung vermittels der sühnenden Tat Christi keinen Impuls mehr geben können, stocken die Aufträge, vor allem für die Schnitzaltäre, Figuren, Epitaphien; schon gegebene werden zurückgezogen, selbst gewaltsam verhindert. Ja an einzelnen Orten greift der Fanatismus zu Fackel und Axt; in Basel, Ulm und Münster flammen die Scheiterhaufen der „Götzenbilder", während an anderen Orten, in Nürnberg und Lübeck die Altäre und Figuren verstauben oder auch in Säcke gehüllt werden, um sie den Augen der Andersdenkenden zu entziehen. Sogar in katholisch gebliebenen Orten, an den Bischofssitzen erlischt der Eifer der Stifter wie mit einem Schlage, man ist selbst dort irre geworden an der Notwendigkeit, auf diese Weise Gutes tun zu können, wenn man dabei auch immer bedenken muß, daß die ununterbrochene Hochflut des Neuschaffens durch drei Generationen die Kirchen manchmal bis zum Bersten mit Kunstwerken gefüllt hatte.

Der Zusammenbruch spielt sich von 1520—40 in wachsender Steigerung ab, die üppigste Blüte dagegen von 1500—1520, selbst noch bis 1530. Und nun ist es ganz eigentümlich zu beobachten, daß in dieser Zeitspanne nicht etwa nur die nicht mehr treibende, etwas

müde Überreife einer Spätstufe zu finden ist, die schließlich erntet, wo andere gesät haben, sondern daß keimhaft all das ansetzt, was erst dann das sechzehnte, siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert zur vollen Entfaltung bringt.

Noch leben die alten Meister der Spätgotik: Riemenschneider und Stoß, Jörg Syrlin der Jüngere und Hans Beierlein, Erasmus Grasser und Hans Valckenauer in Salzburg, auch noch nicht müde, sondern emsig im alten Stil ganz bedeutende Werke schaffend. Nicht zum geringsten aus ihrer Richtung heraus erwächst eine neue Welle echt deutschen Überschwanges, geladen voll Energie, überschäumendem Temperament, ornamental-dekorativer Phantastik. Scheinbar unvermittelt treten Meister in Bayern und Schwaben, im Allgäu und am Rhein, in Erfurt und Budweis auf, die sich plötzlich nicht genug tun können in einem wildbewegten Schwung. Das Knitterige, Gebrochene, Verklammerte des Linearstils der Spätgotik geht über in eine neue Ondulation, die sich nicht mehr mit einem weichen lyrischen Gleiten begnügt wie um 1400, sondern dramatisch sich aufbäumt, plastisch hervorquillt, die flache Reliefebene der spätgotischen Schreinplastik durchbricht und von neuem ins Runde, Gewölbte, Geblähte, Raumhafte, von Licht und Schatten Belebte strebt. Mit einem Wort: wir haben eine Art Frühbarock vor uns, das ohne jeden Umweg über welsche Art aus der spätgotischen malerischen Auffassung sich entwickelt und, wie wir später sehen werden, einen Quell des tatsächlichen späteren deutschen Barocks bildet. Es ist eine Parallelerscheinung zu dem aufkeimenden italienischen Barock Michelangelos, der — auch ein Zeichen dafür, wie derartige Strömungen geheimnisvoll ohne sichtbaren Zusammenhang entstehen — zu derselben Zeit den Weg von der Renaissance zum Frühbarock macht.

Wo in Deutschland die erste Ursache liegt, ist schwer zu sagen. Auch hier wird man in erster Linie an die unruhige gärende Geistigkeit der ganzen vorreformatorischen Zeit denken, die sozialpolitisch mit der revolutionären Bewegung des Pfeifers von Nicklashausen im Taubertal einsetzt und mit Bauernkrieg und Wiedertäuferrepublik in Münster endet, die religiös von einer geradezu kindisch-naiven Vorliebe

für Reliquien, Wundererscheinungen und von übertriebenem Heiligen- und Wallfahrtskult zu der umstürzenden Tat des Wittenberger Mönches führt, um schließlich beim Bildersturm und kalvinistischem Purismus, der nicht einmal mehr ein Kruzifix auf dem Altar duldet, zu enden. Und dieselben Spannungen einer aufgewühlten Zeit erleben wir auch künstlerisch-formal: von des jungen Dürers visionärer, unruhig aufgepeitschter Apokalypse zu seinem beruhigt-monumentalem Spätwerk der Apostel. Neben Grünewald steht Holbein, neben dem in sich verschlossenen Mystiker der weltweite und weltgewandte Hofmaler.

Der unruhig aufgewühlte Sinn hat in der Plastik schon bei Stoß den Stil bestimmt. Von noch größerer Bedeutung scheint mir aber die festlich rauschende Pracht Michael Pachers für das Voralpenland geworden zu sein. Jörg Lederer von Füssen-Kaufbeuren, offenbar aus seiner Schule kommend, geht den Schritt ins Barocke ganz bestimmt und klar, um doch wieder zuletzt einer Beruhigung zuzusteuern. Ebenso scheint die Welle, die Bayern erfaßt hat, nicht ohne Pacher verständlich. Nur daß sie sich hier in einem überschäumenden Kraftbewußtsein besonders stark auslebt: in einem noch unbekannten Münchner Meister, dann aber in dem größten der bayrischen Bildschnitzer, dem genialen Hans Leinberger von Landshut, um den sich eine ganze Gruppe mit verwandten Tendenzen bildet, die vor allem Niederbayern beherrscht: Mathäus Kreniß, Stephan Rottaler von Landshut, der Dingolfinger Meister und dann wieder in besonderer Wandlung der Meister von Rabenden, dessen physiognomische Charakterisierungskraft manchmal an spanische Barocktendenzen anklingt. Die Bewegung greift in einer heute noch schwer zu übersehenden Weise in das ganze Donauland bis nach Wien und Steiermark hinein. Hier treibt die Richtung eine letzte, geradezu ungeheuerliche Blüte: den ehemaligen Hochaltar vom Stift Zwettl in Niederösterreich, den 1516—1525 Andreas Morgenstern von Budweis gefertigt hat. Der Altar, der sich in einer Höhe von 22 Metern erhoben hat, wurde im achtzehnten Jahrhundert auseinandergerissen, die Mitteltafel in Hochrelief, Maria Himmelfahrt und Krönung befindet sich jetzt in

Adamsthal bei Brünn in Mähren. Alles ist bei diesem Stück in schraubenartige Spiralen aufgelöst, die eine wirklich phantastische Fülle von gekröseartigen, rein ornamentalen Rotationsbewegungen hervorrufen. Diese, vielleicht letzte und äußerste Möglichkeit der barocken, gärenden Unruhe, ist bis heute in der deutschen Literatur unglaublicherweise so gut wie unbeachtet geblieben.

Ganz unvermittelt tritt dann aber der immer noch unbekannte Meister H. L., der 1526 den Breisacher Hochaltar gefertigt hat, am Oberrhein auf. Er scheint in Freiburg im Breisgau seinen Sitz gehabt zu haben, wo er vorher den gemäßigteren Annenaltar im Münster schuf, dem als Spätwerk dann der Niederrottweiler Altar um 1530 gefolgt sein mag. Breisach und Niederrottweil muß man gesehen, erlebt haben, um eine Eigenart deutscher Kunstveranlagung, fanatischer Eigenbrödelei und doch wieder kühnster, elementarster Kraft fassen zu können. Was man auf Abbildungen als dekorative Bizarrerie einschätzen mag, reißt uns vor den Plastiken wie ein Orkan mit. Ein Peitschen und Wogen, ein Zischen und Brausen, ein optisches Getöse, wie ein ungeheures Orchester, und doch halten die Dämme dieser Sintflut, doch stürzen die Wogen in sich selbst zusammen.

Auch in Schwaben kann man einige Ansätze der barocken Gotik beobachten wie in der Donaueschinger Muttergottes. Aber im allgemeinen will der Schönheitssinn des Schwaben von derartigen Temperamentsausbrüchen nichts wissen. Seine mildere Art neigt eher der Empfindsamkeit zu, die von der volksliedartigen Anmut eines Meisters von Blaubeuren und Gregor Erhardts zu der weichen Empfindsamkeit eines Daniel Mauch führt, der mit seinem süßen Lächeln, seinen sanften Neigungen oder sehnsuchtsvollem Aufblicken jetzt schon wesentliche Züge des Rokoko vorausnimmt, so wie es Correggio gleichzeitig in Italien tut. Eine andere Gruppe von Schwaben zeigt dagegen sauber ordnenden und geschmackvoll-repräsentativen Sinn, der allerdings nicht immer vor einer gewissen vornehmen Langeweile haltmacht, eine Erscheinung, die wir auch bei einem schwäbischen Maler der Zeit, Zeitblom, beobachten können. Jörg Lederer hat schon mit einer neuen Parallelität der Faltenbildung begonnen. Andere

Meister, wie Jörg Kändel von Biberach, ein Memminger Namenloser, der Meister des Ottobeurener Altars, bilden den Stil zu einem ganzen System aus. Dieser vornehm-kühle Parallelfaltenstil bildet somit die klassisch-ruhige Renaissancerichtung, aber auch wesentlich aus deutscher Eigenart geschöpft, gegenüber der barocken Gotik, die im Allgäu durch einen Meister von Füssen zu einer eigentümlich muschelnden Manier geführt wird, der nicht nur die Gewänder, sondern selbst das Gesicht in eine knorpelige Masse auflöst.

Dagegen aus fremder Befruchtung entwickelt sich in den Reichsstädten Augsburg und Nürnberg eine neue Richtung, die Ideen und Formen aus welscher Einstellung geschöpft hat. In Augsburg war es Adolf Daucher, der in der Grabkapelle der Familie Fugger in St. Anna den ersten reinen Renaissancebau auf deutschem Boden um 1512—18 hinstellte. Nicht ohne Zufall war es Augsburg und der reiche Jakob Fugger, der selbst jahrelang in Italien geweilt, die zuerst die Verbindung mit der neuen Kunst aufnahmen. Venetianisch-oberitalienische Luft weht uns aus diesen Reliefs entgegen, die Hallen in Perspektive geben, aus den geklärten und beruhigten Formen und Gesten der Beweinungsgruppe auf dem Altar, den schlafenden Putten, den repräsentativen Büsten der Familienmitglieder Fugger mitten unter den Heiligen des Chorgestühls. Noch stärker wird die Form in die antikische Art der Renaissancesprache gesteigert — wenigstens im architektonischen Aufbau — in dem Hochaltar der St.-Annen-Kirche in Annaberg, den derselbe Adolf Daucher 1519—1522 für den Herzog Georg von Sachsen zu fertigen hatte. Dieselben Wege geht dann sein Schüler Loy Hering, der von Augsburg nach Eichstätt übersiedelt und dort langsam von der würdevollen und imposanten Ruhe seines Eichstätter Bischofdenkmals zu einer etwas langweiligen Regelmäßigkeit und Nüchternheit kommt.

Von noch größerer Wirkung für die Renaissanceidee in Deutschland wird dann Nürnberg, in erster Linie natürlich durch Dürer, dann aber beinahe in gleichem Grad durch die Vischersche Gießhütte, wo man durch zwei und drei Generationen aus der Irrationalität spätgotischen, mittelalterlichen Formens zu dem Rationalen einer anti-

kischen Organhaftigkeit weiterschreitet. Bei der ungeheuren Verbreitung der Vischerschen Werke über ganz Deutschland wurden damit diese Ideen überallhin getragen. Und was die Vischer im Monumentalen taten, das bewirkt dann Peter Flötner in den dreißiger Jahren und noch später im Kleinen. Seine Plaketten bringen eine neue Welt der Gestalten und der Formen. Heidnisch nackte Frauen, vegetativ spielende Putten, allegorisch edle Frauengestalten, malerische Landschaften mit mythologischen Szenen und biblische Darstellungen mit erotisch-profaner Zuspitzung zeigen die neue Weltanschauung des Irdisch-Humanistischen, und die neue Raumverteilung auf diesen Reliefs, das Sparsame im Vortrag bei einer gefälligen weltmännischen Eleganz den neuen ästhetisierenden Sinn einer Zeit, die Volk und Gebildete nicht nur sozial, sondern auch im Schauen der Schönheit scheidet. Die dunkeln Schatten einer weiteren Zerklüftung des deutschen Volkes — politisch war sie schon lange eingetreten, religiös setzte sie sich soeben durch — machen sich hier zum erstenmal bemerkbar.

Auch im rheinischen Gebiet erspüren wir die zwei Linien des neuen künstlerischen Wollens. In Mainz, in geistiger und vielleicht auch persönlicher Verbindung mit Grünewald, hat die barocke Gotik in Hans Backofen eine überragende Kraft zu verzeichnen, demgegenüber Konrad Meit von Worms um so stärker in die Richtung der neuaufkommenden Realität steuert. Auch Hans Wydyz in Freiburg bewegt sich mehr in dieser Art. Als eine singuläre Erscheinung, in einer seltenen Vereinigung von monumentaler Kraft mit physiognomischer Charakterisierungskunst muß dann aber der Meister genannt werden, der die Figuren für den Schrein des Isenheimer Altars Grünewalds geschnitzt hat. Wahrscheinlich dürfen wir in ihm Nikolaus von Hagenau vermuten.

Norddeutschland bleibt auch jetzt gegenüber Süddeutschland zurück. Hans Brüggemann von Schleswig ist doch nur ein handwerksmäßiger Nachempfinder niederländischer Kunst, wie dies auch bei der Kalkarer Schule am Niederrhein zu konstatieren ist. Dagegen ist Claus Berg von Lübeck, der von 1516—1536 nachweisbar ist und wesentlich

für Dänemark gearbeitet, von viel größerer Bedeutung. Er scheint in süddeutschen Werkstätten gelernt zu haben und kommt allmählich zu einer barocken Unruhe, die aber weniger auf Rundungen als auf kantige Brechungen hinarbeitet, wie sie erst im achtzehnten Jahrhundert wieder erstrebt worden sind.

17

Adam Kraft

Die fünfte Station
Nürnberg, Germanisches Museum

Adam Kraft ist vielleicht von allen Nürnberger Bildhauern um 1500 der typischste Nürnberger. Offenbar Nürnberger Abstammung — er muß zwischen 1450—60 geboren sein — hat er sein Lebenlang nur für Nürnberg und die Alt-Nürnberger Patrizierfamilien gearbeitet. Wenigstens zu seiner Meisterzeit hat er den Fuß nicht über den Nürnberger Boden hinausgesetzt, wenn ihm auch die Wanderzeit wohl vieles gezeigt haben dürfte; denn manches würde sonst rätselvoll in seiner eigenartigen Entwicklung anmuten. Eine derbe Art, deren Bestes aus einer herben, selbstsicheren Männlichkeit herkommt, entspricht einer gewissen Seite des Nürnberger Wesens. Viel Wunderliches, Eigenmächtiges, so echt knorrig Deutsches muß in ihm gelegen sein.

Bezeichnenderweise tritt er in den Berichten als Steinmetz und Bildhauer auf und hat auch sein Lebenlang niemals anders als in Stein gehauen. Man möchte vielleicht gerade deshalb bei ihm vermuten, daß er doch noch im Zusammenhang mit einer der zurückgebliebenen Werkhütten, wenigstens in seiner Jugendzeit gestanden hat, und daß er sich erst allmählich in das eigentlich Plastische hereinarbeiten mußte, in dem er dann am stärksten von allen deutschen



Künstlern der Zeit zu einer monumentalen Tektonik gelangte, ohne in malerisches Barock oder italienische Formschönheit abzubiegen. Malerisch im engsten Sinne des Wortes ist er dafür in seiner ersten nachweisbaren Arbeit, dem riesigen Hochrelief an der Außenseite des Chores St. Sebald, das er als Epitaph der Familie Schreyer und Landauer von 1490—1492 für 200 Gulden fertigte. Die Reliefs sollten als Ersatz für früher dort befindliche, verwitterte Gemälde dienen. Ob dies der Grund war oder was sonst, daß er sich völlig dem Bildtyp aus der gleichzeitigen Malerei mit wohl unbewußten, aber durch die Tradition übermittelten Entlehnungen aus der niederländischen und Schongauerschen Richtung anschließt, läßt sich nicht mehr klar nachweisen. Aber die Überfülle der gedrängten Figurendarstellung auf diesen zwei Szenen der Kreuzabnahme und Grablegung, die durch angefügte Episoden des Falles Christi unterm Kreuz und der Auferstehung ergänzt werden, dann die reiche malerische Hintergrundlandschaft, das unplastische Anfügen der vielen winzig kleinen Stifter, all das ist auch in dem malerischsten Relief der Zeit sonst in dieser ungeschminkten Imitation nicht zu finden. Wenn man aber dann wieder Einzelheiten schärfer ins Auge faßt, allerdings nicht an dem durch die Groß- und Fabrikstadtluft verrußten Original, sondern am besten in einem guten Abguß, dann wird man eine ungewöhnliche Schärfe des Meißels fühlen, wie sie nur einer, der in Raumvertiefungen schafft, haben kann.

Im Sakramentshaus von St. Lorenz hat dann Kraft im Auftrag von Hans Imhof dem Älteren in den Jahren 1493—96 mit drei bis vier Gesellen das Werk geschaffen, das ihn weltberühmt gemacht hat und heute noch als das eigentliche Wahrzeichen Nürnbergs gelten darf. In einer zielstarken und doch wieder lockeren und duftigen Schlankheit schießt der hohe Turmhelm — fast 20 Meter hoch — empor, mathematisch sicher konstruiert und mit liebevoller Phantasie ausgeschmückt. Was uns daran das wichtigste ist, sind die Plastiken, zuerst die tragenden Figuren: der kniende Meister und zwei Gesellen mit Werkzeugen, die in ihrer plastischen Funktionsklarheit und Naturtreue immer wieder überraschend wirken, dann aber die Reliefs der

Passionsgeschichte in den einzelnen Geschoßöffnungen, die wegen der Höhe des Standortes zu wenig beachtet werden können. In ihnen vereinigt sich malerischer Reichtum mit monumentalem Sinn für Größe und Vereinfachung der Form, eine trotzige Kraft mit Treuherzigkeit, rücksichtslose Wirklichkeit mit religiöser Gesinnung, dies alles in der Form eines monumentalen Realismus geschaut.

Volkstümliches Empfinden mit einem kräftigen Einschlag von Humor kommt dann bei Adam Kraft in seinen Hauszeichen, wie sie in Süddeutschland seit dem fünfzehnten Jahrhundert vielfach verbreitet waren, zur Geltung; an der Stadtwage mit dem trefflich charakterisierten geizigen „Pfeffersack", den zwei kananäischen Männern mit der Riesentraube in der Bindergasse und dem wuchtigen Georgsrelief in der Theresienstraße, die alle um 1496—97 entstanden sind. Auch einige große Familienepitaphien wurden damals, ungefähr 1498—1503, gefertigt, so das für die Familie Pergensdörffer, jetzt in der Frauenkirche, mit einer Schutzmantelmadonna; das für die Familie Rebeck, auch in der Frauenkirche, mit einer Krönung Mariens und das bedeutendste, das für die Familie Landauer in der Ägidienkirche, das auch eine Krönung Mariens zeigt, aber in einer ganz hervorragend großzügig vereinfachenden Monumentalität voll wuchtiger Eindruckskraft. Die bedeutende Gruppe der Verkündigung, eine Stiftung der Örtel, jetzt im Germanischen Museum, dann einige Madonnen an Häusern sind auch um diese Zeit geschaffen. In dem Epitaph für Peter Harsdörffer, einer Kreuztragung bei St. Sebald vom Jahre 1506, zeigt sich dann diese Richtung in neuer Klarheit, die schließlich ihre letzte Gestalt in den berühmten Stationen vor dem Johannesfriedhof findet.

Heinz Marschalk von Rauneck hat wahrscheinlich im Jahre 1505 diesen Kreuzweg gestiftet, der nach damals immer mehr aufkommender Sitte den Leidensweg Christi in Jerusalem von Pilatus' Haus bis Golgatha darstellen sollte und nach gewissen Abmessungen der Entfernungen, die man in Jerusalem vornahm, die einzelnen Stationen versinnbildete.

Damals waren es die sogenannten sieben Fälle, die später auf die

heute noch gebräuchlichen vierzehn Stationen erweitert wurden. In Nürnberg gingen die sieben Stationen vom Tiergärtner Tor bis zur Kapelle St. Johannes, die nunmehr den Mittelpunkt des Johannes-kirchhofes bildet. Die Reliefs nebst einer Kreuzigungsgruppe sind durch Verwitterung und mehrfache Restaurierung stark mitgenommen und deshalb größtenteils ins Germanische Nationalmuseum über-geführt, während an Ort und Stelle meist nur Kopien stehen.

Adam Kraft hat in diesem Spätwerk seiner verhältnismäßig kur-zen Lebenszeit die letzte Entwicklung vom Malerischen zum Plastisch-Monumentalen gemacht. Vor allem hat er den Reliefstil zu einer denkwürdigen Ausbildung gebracht. Der Wandel zeigt sich von der vierten Station ab. Das drängende Geschiebe von scheinbar zahllosen Figuren, von denen man nur den Kopf sieht, während man über den Körper in völliger Unklarheit bleibt, ebenso wie das Gepreßte der vordersten Bildebene verschwindet. In der fünften Station: Christus wird von Juden geschlagen und verhöhnt (leider fehlen an der rechten Seite einige Figuren), tritt vor allem diese formale Reife stark hervor. In drei Schichten hintereinander stehen die Gestalten des Reliefs, etwa Christus und die beiden Knechte in der ersten, der Hohepriester rechts hinten in einer zweiten und die übrigen Krieger in einer dritten Ebene. Gerade in dieser Anordnung liegt eine orga-nische Klarheit, wie sie seit antiken Reliefs nicht mehr vorhanden war, hier aber offenbar ohne Kenntnis antiker Kunst. Die unter der Schwere des Kreuzes fast zusammenbrechende Gestalt Christi nimmt in einer sicheren, jedoch ungekünstelten Art den Mittelpunkt ein, die übrigen Figuren reihen sich kranzartig herum. Die Figuren sind von einer außergewöhnlichen Ausdruckskraft. Alles Verschönlichende, Weichliche, Sentimentale wird vermieden, dafür etwas Festes, Hartes, Bestimmtes, etwa in dem schweren Tritt der beiden Vorderfiguren, der knappen Art der Gewandbehandlung, die gerade nur das Nö-tigste: Stiefel, Hose, Jacke, treffend charakterisiert und auf jeden Reichtum, wie bei Pacher und Stoß, verzichtet. Die Physiognomien werden dafür um so stärker variiert, hier eine tierische Dumpfheit in dem Strickträger, eine überhebliche Besserwisserei in dem bärtigen

Priester, eine höhnische Fratze in dem Krieger oben links und eine vornehme Verachtung in dem Legionsoffizier links unten. Die anatomische Anlage der Köpfe wird besonders stilistisch herausgearbeitet: die Augenbogen, Nase, Mund, Kinn. Die geistige Größe der Auffassung gibt der Tafel wie auch den anderen Reliefs eine kühle Stimmung, die nicht auf Tränen reflektiert, sondern auf eine harte Entschlossenheit der Tat zielt. Wenn man so gern von Reformationskunst spricht und sie überall suchen will, auch dort, wo sie gar nicht sein kann, weil ja das meiste dieser Zeit aus der Altgläubigkeit erwächst, hier liegt ein Stück des harten, unerschütterlichen Glaubenslebens vor, das der folgenden Zeit in einer Gestalt wie Luther, aber auch eines Eck, in so vielen, die für ihre Überzeugung Vaterland, Heimat und Familie verließen, das Klirrende, Erschütternde, aber auch Fanatische einer einmaligen großen Zeit gegeben hat.

Während der Fertigstellung dieses Kreuzweges wurde Adam Kraft krank und schwach. Er hatte gleichzeitig mit diesem Auftrag eine architektonische Aufgabe übernommen: das Michaelschörlein der Frauenkirche, an dem er auch einige Bilder meißelte. Um die Wende von 1508 auf 1509 ist er im Spital zu Schwabach gestorben, nicht wie die anderen Bildhauer seiner Zeit als ein reicher Mann. Denn er war kein Geschäftsmann. Er erhielt zum Beispiel für das Sakramentshäuschen im ganzen nur 770 Gulden und hat sich noch bei jeder Arbeit unglaublich angestrengt, um sie rasch liefern zu können. Aus Geldsorgen und Anleihen bei seinen Arbeitgebern ist er nie herausgekommen. In dieser Beziehung scheint er in rein sachlichem Idealismus das Irdische ganz vergessen zu haben. Diese Konzentration gab aber auch seinen Schöpfungen die einmalige Größe einer deutschen Renaissance ohne jeden antikischen Einschlag.

18

Hans Backofen

Kruzifix
Hessenthal bei Aschaffenburg

Das, was Riemenschneider nicht mehr weiterführte, weil er über die Eindrücke und Erlebnisse seiner Jugend- und Lehrzeit nicht hinausgehen konnte, hat ein Kunstgenosse in Mainz, Hans Backofen, zuwege gebracht. Er tritt als Bildhauer aus Sulzbach in seinem Gedächtnisepitaph auf. Vermutlich dürfen wir dies Sulzbach in einem Ort bei Aschaffenburg oder Höchst, also auch im mittelrheinischen Kunstkreis, suchen. Geboren dürfte er entgegen allen bisherigen Behauptungen erst um 1470 sein, denn vor 1504 können wir bisher kein Werk seiner Hand nachweisen, so daß er wohl um 1500 die Meisterrechte in Mainz, wo er Bürger war, erhielt. Im allgemeinen darf man nach damaligem Zunftgebrauch als Zeitpunkt der Selbständigmachung das fünfundzwanzigste bis dreißigste Jahr annehmen. Seine Frau Katharina nahm er aus der hochangesehenen Goldschmiedfamilie des Fust, aus der auch der Genosse Gutenbergs stammte. Durch sie scheint er in die Zunft der Goldschmiede gekommen zu sein; denn die Steinmetzen und Schreiner haben ihm später Schwierigkeiten in seiner Tätigkeit zu machen gesucht, wogegen ihn sein Landesherr, der Kurfürst von Mainz, Albrecht von Brandenburg, im Jahre 1515 kräftig in Schutz nahm. Er verschaffte ihm Zollfreiheit auf dem Rhein und Main, um das Steinmaterial, einen Eifeltuff aus der Nähe von Laach, billiger transportieren zu können. Er nahm ihn außerdem unter die Zahl der „Hofdiener" auf, die jährlich ein Sommerkleid erhielten, und verlieh ihm zahlreiche Freiheiten von Steuern und bürgerlichen Lasten. Auch hier hat Fürstengunst einem Aufstrebenden Entwicklungsmöglichkeiten gegen kleinbürgerlichen Formalismus verschafft. Doch nicht lange konnte er sich der

neugewonnenen Vorteile erfreuen. Denn im Jahre 1519, am 21. September, ist er gestorben, und schon am 25. Oktober desselben Jahres folgte seine Gattin Katharina, offenbar an den Folgen irgendeiner grassierenden Seuche, womit von neuem bewiesen zu werden scheint, daß der Künstler verhältnismäßig jung, nicht durch Altersschwachheit gestorben ist. Bei St. Ignaz in Mainz haben beide zu ihrem Gedächtnis einen mächtigen Kalvarienberg von seinen Schülern errichten lassen.

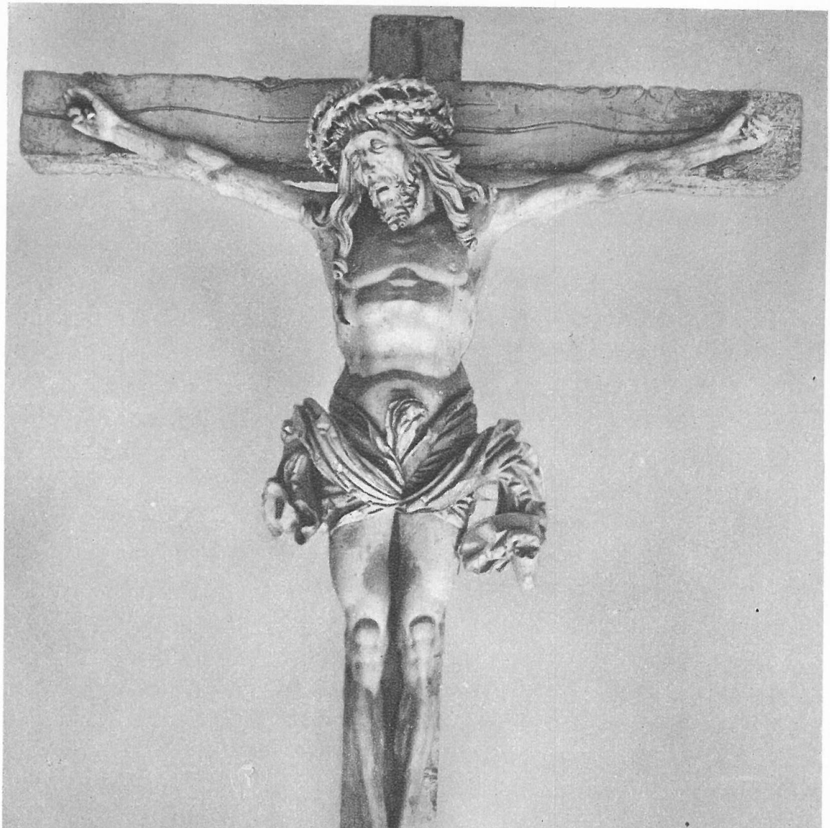
Backofens Eigenart unterscheidet sich schon in seiner handwerkstechnisch kräftigeren Art von der Kunst Riemenschneiders, daß er in erster Linie Steinbildhauer ist, der sich sogar statt des weicheren Mainsandsteins eine härtere Tuffart aus der Eifel sucht, während Riemenschneider doch vor allem der Schnitzer in Holz bleibt. Ähnlichkeit und Verschiedenheit zwischen den beiden großen Kunstnachbarn sehen wir am schärfsten in dem bisher für Backofen am frühesten nachweisbaren Werk, dem großen Grabdenkmal des Mainzer Kurfürsten Berthold von Henneberg († 1504) im Mainzer Dom. Bei aller äußeren Ähnlichkeit, die früher sogar dazu verleitete, das Hennebergdenkmal dem Riemenschneider zuzuschreiben, sieht man hier das andere Temperament, das noch die sanfte Biegung des Körpers, eine gewisse Unruhe der Faltengebung, eine ähnliche Komposition beibehält, das aber im einzelnen viel kräftiger zupackt, das Gesicht aus dem Melancholischen zur Lebensfülle hinüberführt, der Gestalt mehr Raum in der Rahmung verschafft, die Hände energischer zulangen läßt und die Falten schon großzügiger, weniger knitterig drapiert: Man hat neuerdings den Zusammenhang mit Dill Riemenschneider leugnen und Backofen nur aus der Mainzer Lokalentwicklung herleiten wollen. Ich meine, wer die Kreuzigungsgruppe von Eltville, die in dieselbe Zeit, um 1505, zu setzen ist, genau anschaut, wird Riemenschneider als Lehrer spüren müssen. Hier herrscht der unterfränkische Stil, wie er sich um 1490—1500 herausgebildet hatte, und den Backofen offensichtlich in diesem Jahrzehnt kennen lernte. Ganz riemenschneiderisch ist selbst noch die Grabplatte des Wigand von Heynsperg († 1511) in Kloster Eberbach.

Grabdenkmäler und Kalvarienberge zeigen in den folgenden Jahren fast ausschließlich die Entwicklung Backofens. In geradezu unglaublich kurzer Zeit folgen sich die großen Kreuzigungsanlagen: um 1506—09 die Gruppe auf dem Domkirchhof zu Frankfurt am Main, die Jakob Heller und seine Frau stifteten, die auch Dürer den berühmten Auftrag zum Himmelfahrtsaltar gaben, um 1509 das Kreuz auf dem Altar von St. Stephan in Mainz, um 1510 das Kruzifix in der Peterskirche, die Gruppe zu Wimpfen am Bodensee, um 1508—10 die Gruppe in Hattenheim und Erbach im Rheingau, um 1510—12 der Kalvarienberg auf dem Peterskirchhof in Frankfurt am Main, 1519 das in Hessenthal und schließlich von seinen Schülern nach 1519, wohl noch nach seinem Entwurf, die riesige Anlage von St. Ignaz in Mainz. Die Anlagen variieren inhaltlich nicht stark. Sie umfassen drei bis sieben Figuren. Neben Christus, Maria und Johannes gewöhnlich die beiden Schächer, Maria Magdalena, Longinus der Hauptmann, als Beigaben noch Engelchen und Teufelchen, die die Seelen der beiden Schächer symbolisieren. Künstlerisch geht die Linie von weicher Empfindsamkeit und schmalerem Zuschnitt immer mehr zu einer ausladenden Breite, die aus der Maria eine Heroine, aus den Schächern wüste Verbrecher der Straße macht; nur Christus bleibt in feinfühliger Weise in einer erhabenen Schönheit stilisiert, wenn auch hier die Körperartikulation gesteigert wird zu einer eindringenderen Wahrhaftigkeit und monumentalen Größe.

Mehr als in dieser doch immerhin traditionell festgelegten Anordnung zeigt Backofen seine gewaltigen Fortschritte von spätgotischem malerischen Reichtum zur monumentalen Kraft in seinen Grabdenkmälern im Dom zu Mainz. Ein besonders günstiges Schicksal hatte ihm von Jahrfünft zu Jahrfünft eine große Aufgabe zugewiesen, die ihn zu einer immer überwältigenderen Steigerung seiner Kunstmittel veranlaßte. Schon 1508 starb der Nachfolger Hennebergs, Kurfürst Jakob von Liebenstein. Wieder wurde Backofen das Denkmal anvertraut. Die Art Riemenschneiders hatte er inzwischen ganz abgestreift. Noch hält er an der Einzelgestalt des Verstorbenen unter Baldachin und Pfeilern fest. Aber ein ganz neues Kraftbewußtsein

reckt sich in dieser bischöflichen Gestalt auf. Auch der leiseste Anklang an die müde, entsagende Passivität Riemenschneiders ist ihm entschwunden. Das ist ein Renaissancemensch, der vor uns steht, der Buch und Stab mit Selbstsicherheit führt. Nicht mehr kräuseln sich schaumig die Wellenkämme der Falten um seine Glieder. Großzügig gleiten sie, den Gliedern folgend und sie betonend, herunter, nur auf dem Körper und dem Boden ein rhythmisches Gewoge bildend. Nach einem Lustrum gibt der Tod des Nachfolgers, des Kurfürsten Uriel von Gemmingen († 1514), dem Meister das letzte zu sagen und zu wagen. Er zerbricht das traditionelle Schema. Auch hier will er ins Große, Breite, Mächtige. Eine Figur ist zu wenig. So stellt er unter den Baldachin das lebensgroße Kruzifix, rechts und links, in einer gewissen Korrespondenz, die beiden Diözesanheiligen Bonifatius und Martinus und zu den Füßen kleiner den knienden Bischof. Engelchen umschweben den Gekreuzigten, mächtige Renaissancepilaster tragen den Sturzbogen, auf dem nur mehr als malerische Dekoration ein gotischer Fialenaufsatz angebracht ist. Das Gesicht des Erzbischofs ist leider abgeschlagen worden und ergänzt. Dagegen sind Kruzifix und Heilige ausgezeichnet erhalten. Hier hat Backofen seinen eigenen individuellen Stil erreicht. Übermenschliche Gestalten voll gigantischer Kraft, mächtig in ihrer pathetischen Empfindung, gehüllt in eine überschäumende Gewandfülle, die aber nicht Selbstzweck ist, sondern nur der Stärke des Körperlichen entspricht. Kraft vereinigt sich mit Feierlichkeit, kluge Komposition mit individueller Charakteristik. Auch hier wieder das freie Herauswachsen eines männlich Stolzen, eines stilistisch Kraftvollen, einer neuen Monumentalität aus der Spätgotik, aber wieder durch ein ganz anderes Künstlertemperament gesehen als bei Leinberger und Kraft. Eine andere verwandtschaftliche Ähnlichkeit tritt dafür um so stärker hervor: die mit Mathias Grünewald, dem Hofmaler desselben Albrecht von Brandenburg.

Es ist nicht denkbar, daß Backofen, als Günstling des Kurfürsten, nicht auch den anderen Günstling persönlich gekannt haben sollte. Aus dieser Atmosphäre heraus — es muß nicht immer eine schul-



meisterliche Abhängigkeit sein — hat er diese mächtigen Gestalten in üppig gestickten Pluvialen mit den vollen und doch durchwühlten Physiognomien voll leidenschaftlicher Hingabe geschaffen. Backofen hat sich in diesem seinem Hauptwerk als Plastiker dorthin gestellt, wo Grünewald ihm als Maler vorausgegangen war. Sein größtes Epitaph, ein Werk im Speyerer Dom, haben leider die Franzosen zerstört. Drei weitere kleinere Grabsteine, der des Kanonikus Petrus Lutern († 1515) in Oberwesel, der des jugendlichen Walter von Reyffenberg († 1517) in Cronberg und das Doppelgrab des Adam von Allendorf († 1518) und seiner Frau in Eberbach zeigen die neu gewonnene, freie Sicherheit in ausgezeichneten Beispielen. Ein Taufstein in Eltville beweist, daß er wohl noch manches andere gefertigt, das inzwischen wieder verschwunden. Von Holzfiguren dürfte wohl nur die Doppelmadonna am Kronleuchter zu Kidrich eine sichere Arbeit von ihm sein.

Sein letztes Werk war der achtfigurige Kalvarienberg zu Hessenthal, einem kleinen Dörfchen im tiefen Spessart bei Aschaffenburg, wo sich die Echter von Mespelbrunn, die meist in Mainzer Diensten standen, eine idyllische Begräbnisstätte geschaffen hatten. Die Arbeit trägt die Jahreszahl 1519, und da Backofen Ende September gestorben ist, dürfen wir annehmen, daß dies seine letzte Sommerarbeit gewesen ist. Für die Eigenhändigkeit spricht die Qualität des Werkes.

Gegen Ende des Mittelalters war über dem Heiligenkult die Gestalt Christi keineswegs vergessen, im Gegenteil, gerade im inneren Zusammenhang mit dem Durchsetzen des Realismus tritt die Passion Christi von neuem in den Vordergrund des religiös-künstlerischen Erlebens. In Malerei und Plastik häufen sich die Darstellungen der Kruzifixe, Kalvarienberge, Passionsfolgen, der sieben Fälle Christi. Sowohl neue symbolisch-dogmatische Darstellungen, die das Leiden Christi in geheimnisvollen Zusammenhang mit den Sakramenten, den guten Werken und der Gnadenlehre setzen, kommen auf, als auch die rein evangelische Erzählung der Geschehnisse auf Golgatha. Vielfach werden in den Kirchen die alten romanischen Kruzifixe des triumphierenden, gekrönten Heilandes mit der transzendenten Gewaltsam-

keit und den primitiven Formen ungeändert oder ersetzt durch neu empfundene realistische und formenreicheren Leidensgestalten. Daneben stehen die neu aufkommenden Kalvarienberge im Freien, auf Friedhöfen oder auf Bergeshöhen. Zu dieser Abteilung gehören auch die Kruzifixe Backofens. In Hessenthal hat er sein letztes Wort in dieser Hinsicht gesagt. Meistens werden diese Kruzifixe nur in ihrer neuen realistischen Detaillierung eingeschätzt. Daß aber auch sie in einer ganz bewußten Zeitstilisierung geschaut sind, übersieht man zu leicht. Der neue Typ wird vielleicht am besten eingeleitet durch Nikolaus von Leyens Kolossalkruzifix von 1467 in Baden-Baden. Trotz des persönlichen Naturalismus, der Kraßheit der verkrampften Hände, kommt doch ein gewisses Schönheitsideal zum Durchbruch, vor allem in den starken, gedrechselten Füßen, die so elfenbeinern gerade verlaufen. Es ist das ein Ideal des überschlanken, hüftenlosen Körpers, das sich in den Niederlanden herausgebildet und in Rogier van der Weydens Marienaltar im Kaiser-Friedrich-Museum am ungebrochensten in Erscheinung tritt. Beinahe unverändert trägt Dill Riemenschneider dies Ideal in das sechzehnte Jahrhundert hinüber. Man vergleiche nur einmal seine wundervolle Kreuzigungsgruppe in Aub bei Ochsenfurt. Jede Einzelform: Rippen, eingezogene Taille, die knappen Hüften, die pfeilgeraden Beine, die astartigen Arme sind auf Eleganz und Virtuosität hin gesehen. Dieses Schönheitsgefühl der Gotik wäre nur äußerlich, wenn dann nicht das wehmütige Antlitz und das pathetisch flatternde Lendentuch dazukäme. Bei Veit Stoß lebt auch noch ein gut Teil dieses niederländischen Typs, nur daß die Gestalt herber und männlicher charakterisiert und nicht ganz so linienhaft dünn stilisiert wird. Die künstlerische Steigerung bei Stoß, besonders in seinem Sebalderkruzifix von 1520, liegt in der unerbittlichen, fanatischen Wahrheitsliebe, wie er die Physiognomie eines Verscheidenden charakterisiert. Nicht mehr stille Wehmut, sondern der schrille Schrei, die Todesangst Christi erfaßt mit einem kalten Schauer, ohne etwa Entsetzen zu erregen.

Backofen hat sich gerade in seinem Kruzifixtyp ziemlich frei von Riemenschneider zu halten gewußt. Sein frühestes Kruzifix, das Elt-

viller, ist schon robuster. Die letzte Umgestaltung nahm er dann am Gemmingendenkmal vor, dem wieder das Hessenthaler Kruzifix völlig entspricht. Noch haben die Füße die spätgotische, verlängernde Streckung, noch wird ein besonderes Gewicht auf die schöne Herausarbeitung der Kniescheiben, der Knöchel, des Schienbeines, der Muskeln und Adern gelegt, noch ist die Taille betont eingezogen, aber wie sich dann der Thorax rundet und dehnt, wie die Rippen angegeben, aber nicht übertrieben werden, daran sieht man ein neues, eigenes Wollen und Studieren. Und ganz eigenem Erleben entsprang die Konzeption des Antlitzes. Nichts Weiches, Sentimentales, nichts Verschönlichendes, sondern auch hier wieder der Schauer des Todes, ähnlich wie bei Stoß und doch ganz persönlich gefärbt, das Furchtbare nicht unterdrückend, sondern nur mildernd. Der riesige Reisigkranz erinnert ein klein wenig an die naturalistischen Kronengeflechte Grünewalds. Flatternd, pathetisch, ganz barock, aber sorgfältig geordnet dann das Lendentuch, so wie es Backofen von Anfang an drapiert: der teilende Bausch gegen den Nabel zu, die leicht ansteigenden Bogen des Saumes rechts und links, und dann das Wühlen und ängstlich klagende Flattern, kühn aufpeitschend, in den langen Tuchenden. Dieser Typ war der letzte, rein deutsche Ausdruck des geheimnisvollen, schreckhaften und doch überirdisch schönen Bildes des sterbenden Gottessohnes, das das deutsche Volk durch fünf Jahrhunderte in immer neu erfaßter Vertiefung begleitet hat.

19

Hans Leinberger

Muttergottes
Polling bei Weilheim

Hans Leinberger darf als eine der stärksten Begabungen unter der eigenbrödlerischen, echt deutschen Gruppe des gotischen Barocks angesprochen werden. Auch sein Werdegang bleibt uns ein verschlossenes Buch, dessen Siegel wir wohl niemals lösen werden. Was er vor 1510 getrieben, wo er gelernt und welche Elemente er auf der üblichen Wanderung eines ehrsamen Handwerkers und Bildschnitzers in sich aufgenommen, können wir urkundlich nicht nachweisen. Wir fühlen den starken, männlichen, ganz unsentimentalen Pulsschlag bayrisch-alpenländischen Blutes in seinem Werk.

In Hans Leinbergers Lehrjahren ahnen wir verwehte Spuren von Italien über Tirol und Bayern bis nach Würzburg und Nürnberg. In reifer Meisterschaft tritt er uns sogleich in Landshut in Niederbayern entgegen, wo er um oder wahrscheinlich kurz nach 1510 festen Wohnsitz genommen hat, vermutlich im Alter von fünfundzwanzig bis dreißig Jahren. Landshut zehrte damals noch von dem Ruhm, den die glänzenden und reichen Landshuter Herzöge aus einer Wittelsbacher Nebenlinie der schönen Isarstadt anderthalb Jahrhunderte gebracht. Nach ihrem Erlöschen (1503) residierte wenigstens hier Herzog Ludwig X. von Bayern-München in einer Art Nebenregierung. Bald hatte er den jungen, aufstrebenden Bildschnitzer in seiner Bedeutung erkannt und ihn als Hofbildhauer gegen feste Besoldung gewonnen.

Leider ist von dieser seiner Tätigkeit am Hofe gar nichts auf uns gekommen, wenn wir nicht die kleinen intimen Holzreliefs der Kreuzigung von 1516 (Bayr. Nationalmuseum, München), Kreuzabnahme und Beweinung (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin) als solche Ka-


O MARIA

binettarbeiten für den Herzog ansprechen wollen. Dagegen hat er das ganze, von Landshut kulturell beherrschte Gebiet mit seinen Werken erfüllt, die aber auch wohl nur teilweise uns erhalten geblieben sind. In Landshut selbst die riesenhaft große Muttergottes über dem nördlichen Eingang der St.-Martins-Kirche und Grabsteine an ihrer Außenseite, zu der neuerdings eine stilistische nahe verwandte, aber lieblichere sitzende Muttergottes von Neumarkt a. d. Rott (jetzt Bayr. Nationalmuseum, München) gekommen ist, in Dingolfing eine Kreuzigungsgruppe, von der als letzter Rest* (das andere wurde verbrannt) eine Maria in Relief im Bayrischen Nationalmuseum steht, eine Magdalena in Marklkofen (jetzt Bayr. Nationalmuseum), ein heroisch großer St. Jakobus in Wasserburg (jetzt ebenda), Grabsteine in Geisenhausen, Marklkofen und Straubing (St. Jakob). Dazu kommt noch eine Anzahl kleinerer Madonnen in Holz und Stein im Berliner Museum und dortigen Privatbesitz, die bemerkenswerteste wohl die in Bronze im Kaiser-Friedrich-Museum.

Das in den Ausmaßen wie in der innern Bedeutung Großartigste, was Hans Leinberger geschaffen, befindet sich jedoch heute noch an Ort und Stelle: der vierzehn Meter hohe Schnitzaltar im romanisch-spätgotischen St.-Kastulus-Münster zu Moosburg, einem kleinen Städtchen zwischen Landshut und Freising, eine Schöpfung von einer wunderbar großen deutschen Gesinnung und Kraft. Im Jahre 1513 hat der Meister dieses gewaltige Werk mit zehn großen und mehreren kleinen Figuren nebst vier Relieftafeln abgeliefert, also sicher ein bis zwei Jahre vorher daran zu arbeiten gehabt.

Für Moosburg hat Leinberger für die neben dem Münsterstift liegende Pfarrkirche St. Johannes 1515 einen weiteren Hochaltar geschaffen, von dem aber nur zwei bekrönende Reliefs: Taufe Christi (Kaiser-Friedrich-Museum) und Predigt Johannes des Täufers (Freising, Klerikalseminar) als kümmerliche Reste sich erhalten haben. Dagegen befindet sich noch im Münster von ihm ein großes Kruzifix von stärkster Eindringlichkeit des seelischen Erlebens.

Im Jahre 1530 hat Hans Leinberger sein letztes Gehalt vom Hofe bezogen. Im gleichen Jahre dürfte er gestorben sein, viel zu

jung und zu früh, einer der vielen, die in den bewegten Läuften der aufsprießenden neuen Zeit ihre Lebensbahn leider nicht vollenden konnten. Kurz vorher, 1527, hat er für einen Ort, der eigentlich außerhalb des Kreises seiner sonstigen Betätigung lag, für das Augustinerchorherrnstift Polling bei Weilheim, an der Grenze oberbayrischen und schwäbischen Volkstums, eine sitzende Muttergottes geschaffen, die nach einer glücklichen, vorsichtigen Renovierung vor einigen Jahren noch heute im Glanze der alten Fassung erstrahlt. Da Leinberger keine wesentliche künstlerische Entwicklung durchmachte, sondern seine Formanschauung nur in einigem verstärkte, so mag dies Spätwerk seiner Hand als Beispiel für seine ganze Tätigkeit dienen, zumal diese Figur Größe der Gesinnung mit einer für ihn außergewöhnlichen Lieblichkeit vereint.

In wuchtiger Monumentalität thront Maria. Die Umrißlinie spielt in der Gesamterscheinung so gut wie keine Rolle. Der mächtige, rechteckige Block, den nur das schlanke Haupt überragt, wird durch die innere Schichtung, die vor- und zurücktretenden Wölbungen, die tief aufgerissenen Furchen und Höhlen, die steil fallenden Stege und Rillen kubisch belebt und rhythmisch gegliedert. Auch hier in der Gesamtanordnung eine auffallende Überlegenheit des künstlerischen Gestaltens. Der Körper tritt in seiner Funktion unter all dem Überschwall des Dekorativen organisch klar und bestimmt hervor. Das Sitzmotiv wirkt in seiner Gewichtsverteilung entschieden bestimmend, die Knie und Unterschenkel können in ihrem Verlaufe nachgefühlt werden, der Arm mit der rechten Hand, die einen Granatapfel hält, strebt deutlich aus dem Faltengebausche heraus.

Der Oberkörper wird besonders stark betont dadurch, daß er in seiner knappen, drallen Umspanntheit einen künstlerisch ungemein wichtigen, optischen Ruhepunkt gegenüber dem ringsherum brausenden Strudeln und Wellen bildet. Hier sammelt sich auch vor allem die Freude an modischer Eleganz, die bei Leinberger immer wieder, so an dem heiligen Kastulus und dem heiligen Johannes Evangelisten von Moosburg oder an einzelnen Madonnen und Reliefs, durchbricht und seine sinnenfrohe Anteilnahme an äußerer Schönheit bezeugt. Eine

breite Borte, auf der erhaben gestickt erscheint: „O Maria", schließt das Mieder ab. Darüber schaut das feingefältelte Hemd und die goldene Halsborte mit einer niederen Faltenkrause hervor, eine auf die zwanziger Jahre des sechzehnten Jahrhunderts deutende Modetracht. Ebenso zeitgemäß sind die langovalen Leinenmanschetten, die beinahe kokett um die Handgelenke sich legen.

Ist dies alles realistisch aus der Zeit geschöpft, so ergeht sich in der Faltendraperie des Mantels die künstlerische Phantasie in den ungehemmtesten Ergüssen, die ihren Halt nur in der ungeschriebenen Schönheit des ornamentalen Schwunges und in dem wohllautenden Rhythmus eines musikalischen Grundgefühls finden. Mit den Augen muß man diesen Linien, Stegen und Haken nachgleitend folgen können, aber auch mit einer körperlichen Sinnenlust sich von diesen Wellen tragen lassen, die einen bald in tiefe Strudel ziehen, bald auf einen Kamm emporschleudern. Berge und Täler in diesem kochenden Hexenkessel ordnen sich aber doch um klar bestimmte Punkte, um die Knie und Arme, die wie Felsen in ihnen umbrandet stehen. Gerade das macht die plastische Formkraft aus: der sich rundende Körper im Heben und Senken, das beherrscht Festgelegte bei aller malerischen Freude am gleitenden Spiel. Aus dieser brandenden Gischt der Falten tauchen nun tatsächlich, wie Nixen aus der Quelle, die reizenden, drolligen Putten auf — mit Absicht muß man dies italienische Wort gebrauchen, denn sie sind die Sprossen aus welschem Renaissancegeist, wie sie seit Pacher und Jörg Lederer in der süddeutschen Plastik heimisch geworden. Ganz elementar geben sie sich der tollen Lust, der kindlichen Ausgelassenheit, der spielerischen Geschäftigkeit hin — das genremäßige Gegenspiel zu der stillen Erhabenheit der Muttergottes selbst. Und auch ganz anders wieder dies ungewohnt herrische Jesuskind, das mit herkulischen Gliedern segnend auf dem linken Knie der Mutter kauert — als Gegengewicht in der Komposition zu dem Granatapfel eine ganz reife künstlerische Konzeption. Das Kind könnte in seiner bewußt individuellen Gestaltung fast Widerspruch hervorrufen. Sicher nicht im üblichen Sinne schön (so wie die Romantikerzeit leider das Jesuskind der Moosburger Muttergottes „verbessernd"

zu überschneiden sich erlaubte), sondern ein junger Gott von einer Größe des Gliederbaues, daß man beim Suchen nach Ähnlichem unter Zeitgenössischem an zwei Namen hängenbleibt: Michelangelo und an Dürers Jesusknaben am Himmelstor. Eigentümlich, daß einem auch vor dem heiligen Jakobus von Wasserburg Michelangelos Propheten von der sixtinischen Decke als einziger entsprechender Vergleich, nicht im speziellen, sondern in der Größe der geistigen Erfassung, ins Gedächtnis kommen. Leinberger hat eine grandiose Eigenwilligkeit naturhafter Realität auch sonst geliebt, am verblüffendsten in seiner Bronzestatuette der Muttergottes im Kaiser-Friedrich-Museum, wo Maria wie eine Mulattin aussieht und das Kindchen fast wie ein Äffchen ihr an der Brust hängt. Seine Riesenmadonna in der Landshuter Martinskirche hat einen dumpf-tragischen Gesichtsausdruck, wie eine Frau, die vieles erlitten und noch mehr Unheil ahnungsvoll erschaut, während das Kind mit einer dicken Wollperücke, geschlitzten Augen, kleiner eingedrückter Nase und vorstehendem Mund wieder etwas Mulattenhaftes aufweist. Bei der Pollinger Muttergottes bleibt sowohl bei Mutter wie Kind das Still-Heitere, Lyrisch-Bewegte die Grundstimmung. Leinberger hat gerade, im Gegensatz etwa zu Riemenschneider, jede Madonna auch seelisch neu konzipiert — hier blickt etwas Verträumt-Ahnungsvolles besonders aus den nur halbgeöffneten Augen. Gewiß verklärt das Antlitz eine jungfräuliche, etwas spröde Anmut, am meisten um den kleinen Kirschenmund und das durch ein Grübchen geteilte Kinn spielend. Aber eigentliche idealisierende Schönheit oder sentimentale Schwärmerei fehlt diesen Zügen. Eine gewisse bürgerliche Schlichtheit mit allen Zufälligkeiten und Besonderheiten irgendeiner fraulichen Existenz haftet ihnen an, wie man es mehr nach dem Profil als der Vorderansicht entnehmen kann, wo die hohe Stirn, die lange, gegen die Spitze leicht gekrümmte Nase mit den weit heruntergezogenen Nasenflügeln und das fliehende Kinn in ihrer Eigenart stärker zur Geltung kommen. Hier spricht sich das eigentümlich Kränkliche, das sich bis zum Krankhaften steigern kann, überraschend aus, ein Frauentyp, der bei Leinberger immer wieder seine Geltung behielt.

So wie Leinberger die alten überkommenen Formen mit neuem Geist erfüllte, so goß er auch seinen Gestalten ein neues seelisches, aus eigenen Tiefen geschöpftes Innenleben ein. Er schaffte ebenso eigenwillig seine Physiognomien wie ein Leonardo jenseits der Alpen. Auch er steht als ein Selbstbewußter und Selbstschöpferischer auf der Grenzscheide zweier Welten, mag auch ein gotisches Gewand zuerst den Blick für sein neues Fühlen und Formen verhüllen. Es ist eben eine Schale, in der ein neuer Kern ruht, allerdings eine Schale deutschen Wuchses, die kein welsches Mäntelchen brauchte. Wer weiß, wohin die deutsche Kunst gegangen, wenn sich mehr Mittler in seinem Sinne gefunden.

20

Die Vischerische Gießhütte

Schreitender Jüngling
München, Bayrisches Nationalmuseum

So wie Peter Vischer am Sebaldusgrab in Nürnberg steht, ein untersetzter derber Mann mit wucherndem Bart im Arbeitskittel und Lederschurz, auf dem Haupte das runde Meisterkäppchen, lässig stehend in sinnendem Ausruhen während einer Arbeitspause, ist er der kunstgeformte Urtyp des spätmittelalterlichen Meisters, der in all seinem Wesen Handwerker blieb, mochte er noch so sehr mit ahnendem Gemüt in ein anderes freieres Land der Kunst schauen, wo die Sonne wärmer scheint. Vischer ist nicht nur zeitlich ein Genosse Dürers! Er steht in Mitte der Generationen, auch im Wechsel seiner eigenen Familie. Sein Vater Hermann hatte 1453 Aufnahme in Nürnberg als Bürger und Rotgießmeister gefunden und hatte eine Gießhütte als einfacher Handwerker gegründet, aus der als einziges signiertes Kunstwerk, das auf uns gekommen, das Taufbecken in

Wittenberg von 1457 hervorging, ein Werk, das über einen allgemeinen Zeitdurchschnitt nicht hinausgeht. Stilistisch können wir ihm aber auch andere Messing- und Bronzegrabplatten in Bamberg, Meißen, Erfurt, Wittenberg, Posen nachweisen, die alle eine gewisse trockene Solidität aufweisen.

Als er 1487 starb, war sein ältester Sohn Peter Vischer der Ältere, der um 1460 geboren war, noch als Gehilfe bei seinem Vater, so daß er erst 1488 sein Meisterstück bei den Rotgießern machen konnte und 1489 als Meister zur Zunft zugelassen wurde. Peter Vischer hat zwar bei Bestellungen einfacherer reliefierter oder gravierter Grabplatten mit dem Typenschatz der Werkstatt weitergearbeitet. Doch ein reger Eifer nach Neuem macht sich in ihm geltend, der vielleicht bisher in der Ausbildung nicht ganz befriedigt worden war, da in der vielbeschäftigten Gießhütte ihm eine lange Wanderzeit wohl nicht zugebilligt werden konnte. 1488 machte er den ersten Entwurf für das Sebaldusgrab, das den Schrein des hochverehrten Stadtheiligen wie eine Kapelle umgeben sollte. Ganz im gotischen Sinne erfaßt, sollte der Aufbau, der in seiner Entwicklungsreihe bis auf die Grabmäler der Päpste in Avignon und auf deutsche Reliquienschreine zurückgeht, wie ein Turm, ähnlich nur breiter als das Sakramentshäuschen von Adam Kraft, in der Mitte des Chors in die Höhe steigen. Die geplanten Apostel an den Pfeilern sind breit, untersetzt, gehüllt in Gewänder mit wuchtigen Röhrenfalten. Wenn man irgendwo den Einfluß Simon Leinbergers, mit dem Peter Vischer nachweislich gearbeitet, suchen darf, so ist es hier, wie wir auch an seinem bedeutendsten Frühwerk, dem Magdeburger Hochgrab des Erzbischofs Ernst († 1495), in den Aposteln ähnliche wuchtige Gestalten vor uns haben. Peter Vischer hat sich überhaupt nie gescheut, Entwürfe anderer zu benützen, sei es, weil sie ihm von auswärtigen Bestellern zugeschickt wurden, sei es, daß er Ideen von Dürer, Stoß, de Barberi und anderen folgte. Die Zeit dachte damals anders wie heute — oder vielmehr heute sucht man solche Abhängigkeit mehr zu verbergen — um so mehr, als eine suchende, gärende Periode mit Recht sich Anregungen holen darf, wo sie zu finden sind. Trotz alledem bleiben

zahllose Rätsel in der Kunstentwicklung Peter Vischers. Wie kommt er in dem frühen Astbrecher von 1490 im Bayrischen Nationalmuseum (die eingegossene nicht eingeritzte Zahl ist einwandfrei, trotz gegenteiliger Behauptung) dazu, so unglaublich früh einem rein formalen Prinzip der klaren Körperfunktion nachzugehen, während er in der detaillierten Gesichtsbehandlung ganz in der malerischen Spätgotik bleibt? Verständlicher dünkt uns das Eindringen von Renaissancemotiven ornamentaler Art, auch Körperstellungen in italienischen Kontrapost an Grabdenkmälern des ersten Jahrzehnts nach 1500, wie das der Herzogin Sophie von Mecklenburg († 1504) in Wismar oder des Peter Salomon († 1506) in Krakau. Dagegen ist mit um so mehr Problemen wieder die endgültige Fertiggestaltung des Sebaldusgrabes umhüllt, die in den Jahren 1507—1519 mit mannigfachen Unterbrechungen bewerkstelligt werden konnte.

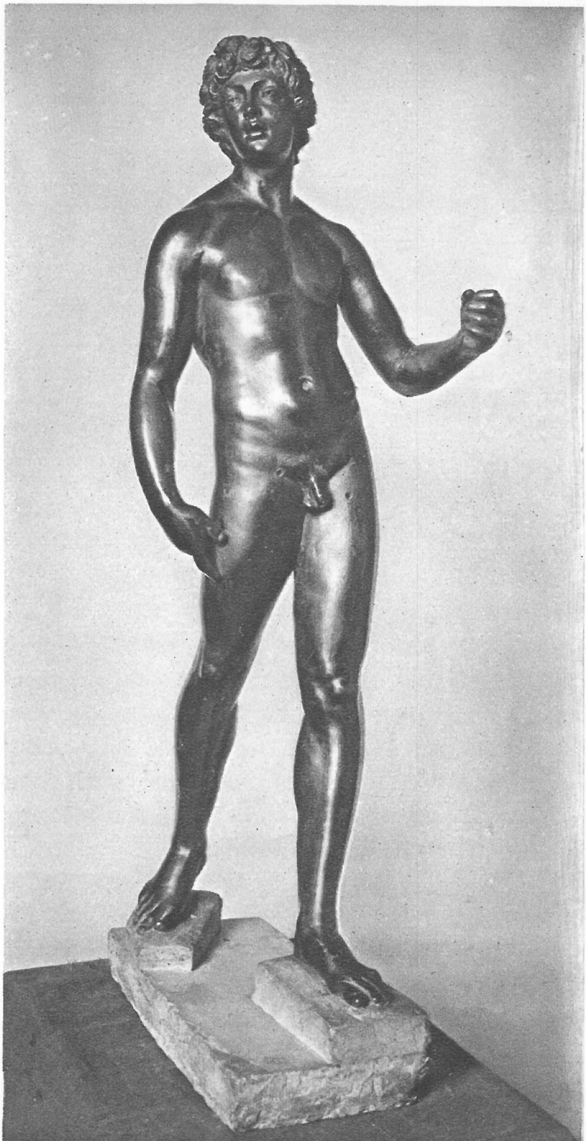
Mitten in dessen Ausführungen trat der Wendepunkt ein. Der hochaufgeschossene Turm, wie er zuerst geplant war, mochte ihm zu vertikal in den Tendenzen sein. So drückt er das ganze Gehäuse zusammen und setzt oben drei Kuppeln auf, die nicht mehr gotische Motive aufweisen, sondern romanische Stilformen, wie sie ungefähr ähnlich über den Figuren der Adamspforte zu Bamberg zu finden waren. Überflüssige Pfeiler und Streben, die schon begonnen waren, wurden während der Arbeit rücksichtslos weggeschnitten, wie man am Sockel jetzt noch konstatieren kann.

Der dreiteilige Aufbau wird in runden Bogenstellungen geöffnet. An den Pfeilern stehen nun als Ehrenwache die zwölf Apostel, die dem heiligen Sebald bei seiner Verbreitung des Christentums in Nürnberg als Vorbilder gegolten hatten. Trotzdem die Figuren nicht mehr als dreiviertel Meter messen, sind sie von einer wahren monumentalen Gesinnung und Größe der Form. Hohe schlanke Gestalten mit eng anliegenden feierlich und groß drapierten Gewändern, zurückhaltend vornehm in der Bewegung und doch voll Pathos und tiefstem, innerem Erleben. Bei aller Kenntnis des Realen geht die geistige Konzeption aus einem hohen Idealismus hervor. Mit Recht hat Dehio darauf verwiesen, daß sie am nächsten Ähnlichkeit mit

den Figuren der Engelspfeiler im Straßburger Münster haben. Nicht die italienische Renaissancekunst mit ihren formalen Problemen steht, wie bisher angenommen wurde, hinter diesen Gestalten, sondern es ist deutscher Geist, deutschklassischer Idealismus, der auf einmal hier wieder unvermutet durchbricht. Mindestens ebenso hochstehend sind die zwölf Propheten, die auf den Fialenendigungen der Pfeiler angebracht sind. Vielleicht daß sie in der Geschlossenheit der kubischen Masse und der völligen Unverglättetheit der Oberfläche, die, wie sie aus der Form herausgekommen, gelassen wurde, noch mehr dem immanenten Stil der Gießtechnik abgelauscht sind.

Heute ist man sich einig darüber, daß diese Figuren Werke von der Hand Peter Vischers des Älteren sind, der einen ganz unerhörten Weg von handwerklicher Tüchtigkeit zu genialer Schöpferkraft genommen. Dagegen müssen wir weitere Teile des Sebaldusgrabes anderen Kräften zuweisen, nämlich seinen Söhnen, von denen es ausdrücklich in der Inschrift am Sockel heißt, daß sie mitgearbeitet hätten. Hermann war der ältere; geboren um 1486, ging er 1515—16 nach Italien und machte dort — bezeichnend für die innere Anteilnahme an dem großen gemeinschaftlichen Werk der Hütte — einen Variantenentwurf zum Sebaldusgrab in kühl vornehmem Renaissancegeschmack. Kaum heimgekehrt, verunglückte er im Jahre 1516—17 bei einer Schlittenfahrt. Ob und wie er bei der Ausführung mitgewirkt, wissen wir nicht.

Dagegen dürfen wir Peter Vischer dem Jüngeren, der 1487 geboren war, einen ganz wesentlichen Anteil am Sebaldusgrab zuweisen. Von ihm rühren wohl die Reliefs mit den Wundertaten St. Sebalds her, in deren feiner knapper Reliefanlage sich schon antike Elemente eindrängen. Noch stärker macht sich der antikische Renaissancegeschmack in den kleinplastischen Zutaten auf dem Sockel und Schrein des Grabmals bemerkbar. Nur ganz lose in der Idee mit dem religiösen Geiste des Denkmals verknüpft, als ob es sich darum handele, die christlichen und menschlichen Tugenden des Heiligen zu verherrlichen, tummeln sich auf einmal antike Götter und allegorische Frauengestalten, Tritonen und Sirenen; und um sie spie-



lend zahllose Putten, die mit Hunden sich balgen, musizieren oder allerhand übermütigen Schabernack treiben. Antikisch-heidnische Luft weht uns an; wohliges, animalisches Genießen und Ruhen, kraftbewußter Männerstolz, naturhaft sinnliche Poesie! Hier am Grab des heiligen Sebalds zu Nürnberg taucht zum erstenmal auf deutschem Boden reich und ohne Verhüllung die Sinneswelt auf, die dann durch drei Jahrhunderte in der Kleinplastik in Holz, Alabaster, Bronze, Elfenbein und Porzellan die Freude und das eigentliche künstlerische Gefallen der gebildeten Welt sein sollte. Nichts könnte die Zeitenwende stärker illustrieren als diese seltsame Vereinigung zweier weltanschaulichen Grundeinstellungen an einem Werk. Unmöglich kann ein Mann die idealen Apostel und Propheten gestaltet und diese blutvoll sinnlichen Genrefigürchen geschaffen haben. Von Peter Vischer dem Jüngeren haben wir zudem noch Medaillen, Plaketten (das wundervolle Orpheus- und Euridicerelief) und Kleinplastiken, wie zwei Tintenfässer mit nackten Frauen, die denselben neuen Geist dokumentierten. Auch die zwei besten Figuren am Kaisergrab zu Innsbruck: König Theoderich und Artus mögen in der Schönheit und Tiefe ihrer Charakteristik und dem Reichtum der Detailformen auf ihn zurückgehen.

Als ob ein stickiger Geist in Nürnberg, mehr gehässig ahnend als klar seine Bedeutung erkennend, das Neue, Kommende in Peter dem Jüngeren gespürt, verweigerte ihm die Rotschmiedzunft sowohl 1525 als auch 1527 die Aufnahme, weil er nicht vorschriftsmäßig arbeite. Wahrscheinlich hat er im Meisterstück einige andere Formen verwendet, als die beschränkte Prüfungskommission für richtig fand. Welch eine ungeheure Ironie, daß der bedeutendste Plastiker des neuen kommenden Stils 1527 bei der Zunft der „Fingerhüter" Unterkunft suchen mußte, um Meister werden zu können! Aber ein unerbittliches Schicksal, das in diesen Jahren der Wende die tüchtigsten Meister Dürer, Leinberger, Backofen vor der Zeit hinwegriß, hat ihn schon 1528, ein Jahr vor seinem alten Vater, sterben lassen. Die deutsche Kunst schien tatsächlich zum Zusammenbruch verdammt.

Übrig blieb nunmehr Hans Vischer, der dritte Sohn, der um 1489

bis 1490 geboren war — zwei weitere Söhne aus einer zweiten Ehe haben keine künstlerische Bedeutung. Er übernahm die Gießhütte. Die Genialität und Frische seines Bruders Peter besaß er offenbar nicht. Aber vielleicht ist er in seiner weniger individuellen Art bezeichnender für den weiteren Gang der deutschen Kunst. Der italienische Kanon erschloß sich ihm um einen Akzent intellektueller, während bei Peter das Temperament das Treibende gewesen war. Die Monumentalität ging in eine gewisse groß gesehene Repräsentation über, so schon im Grab des Kurfürsten Friedrich des Weisen († 1527) in Wittenberg, dann in der Tumba des Kurfürsten Johann Cicero und Joachim I. von Brandenburg vom Jahre 1530, ursprünglich im Kloster Lehnin, jetzt im Berliner Dom; ähnlich auch beim Grabmal des Kardinals Albrecht von Brandenburg († 1529), früher in Halle, jetzt in Aschaffenburg. Vielfach wiederholte er auch alte Entwürfe seines Bruders. 1532 wurde er erst Meister. Um diese Zeit, 1531—32, fertigte er auch den schießenden Apollo als Brunnenfigur im neuen Rathaushof zu Nürnberg und den schreitenden Jüngling im Bayrischen Nationalmuseum. Um 1540 vollendete er das große Chorgitter, das die Fugger im Jahre 1512 für ihre Augsburger Grabkapelle bestellt hatten, aber dessen Abnahme verweigert wurde, weshalb es schließlich der Nürnberger Rat für den Rathaussaal übernahm. Leider ist das Gitter in den napoleonischen Kriegen verkauft und zum Teil eingeschmolzen worden. Reste befinden sich im Schloß Montrottier in Französisch-Savoyen. Die genialen Puttenfriese stammen noch von Peter dem Jüngeren. So ist Hans meist nur der Vollender dessen, was andere begonnen. Die berühmte Hütte, die einst ganz Mitteleuropa vom Brenner bis zur Ostsee und vom Rhein bis nach Polen mit seinen Erzeugnissen versehen hatte, brach schließlich auch finanziell zusammen. Die Vorliebe für Bronze- und Messingplatten war durch den alles beherrschenden Stein völlig verdrängt worden. Wegen seiner vielen Schulden mußte Hans Vischer 1549 aus Nürnberg wegziehen und ist im folgenden Jahre arm in Eichstätt gestorben. Die neue Zeit hatte den letzten Nachkommen einer großen Vergangenheit zugrunde gehen lassen.

Seine beiden Einzelfiguren: der Apollo und der schreitende Jüngling gehören zu seinen besten Werken, die wie kaum etwas anderes den neuen Geist und die neue Form charakterisieren können. In unbekümmerter, selbstverständlicher Nacktheit schreitet der junge Mann dahin. Er schreitet tatsächlich, es ist nicht nur eine illusionistische Andeutung. Federnd drückt sich der rechte Fuß am Boden ab, ebenso fest und sicher steht der linke, die Körperlast eben aufnehmend. In natürlicher Gewichtsverteilung bildet sich der Kontrapost: die rechte Schulter wird vorgedrückt, die linke weicht leicht zurück. Dadurch kommt das rhythmische Gegengewicht in den Körper, das die Renaissance als eine besondere Schönheit der organischen Natur über alles schätzt. Als echte Plastik im antiken Sinne besitzt die Figur nicht nur eine Schauseite, wie dies bei jeder gotischen Figur, selbst bis zu Stoß und Kraft, der Fall war; sie benötigt keine Rückwand, von der sie sich als ein rundliches Relief abhebt, sondern man muß um die Figur herumgehen, um die verschiedenen Ansichten im wechselnden Reichtum zu genießen. Die Rundung im Raum ist das Reizvolle geworden; schließlich auch im einzelnen. Denn nicht mehr kommt es auf Schwingungen, auf Faltenzüge, auf dekorative Einzelschönheit an, sondern wie sich der Leib, die Arme, die Beine von innen heraus wölben. Das Haptische, das Umfassend-Greifbare, im Gegensatz zum Optischen, macht das neue Formproblem aus. Deshalb ist auch alles auf die Größe der Form gestellt, trotz der verhältnismäßig geringen tatsächlichen Größe von 71 Zentimetern. Wie der Körper in seinem klaren Aufbau, seiner klaren Gliederung an Knöcheln, Knien, Hüfteinschnitt, Brustansatz aufsteigt, wie die Gelenke in ihrer Maschinerie deutlich werden, wie der Thorax atmend sich dehnt, all das Blutvolle, animalisch Schöne, sinnlich Formhafte gibt den inneren Trieb zum Gestalten. Dasselbe sinnliche Schönheitsgefühl läßt die Oberfläche der Haut ganz verglätten. Ähnliches macht dann auch das Geistige aus. Wie die neue Form auf die nur eine Reliefansicht der gotischen Schreinfigur verzichtet, so wird ihr Seelisches vom Anlehnungsbedürfnis am Überirdisch-Göttlichen, Ein- und Untergeordnetem, eben von jener heiligen Demut und Gotterfülltheit befreit, die

wir etwa noch bei Riemenschneiders Adam finden. Hier weht scharfe Renaissanceluft, wie sie dem Humanismus eigen ist. Nicht mehr Autoritätsbewußtsein, sondern Selbstbewußtsein hebt diesen kühnen, mit offenem Mund und Nüstern atmenden, energisch zurückgeworfenen Kopf. Wir sehen das gesprochene Wort Huttens: „Welch eine Lust zu leben!" Allerdings kein anarchisches Weltbewußtsein, sondern ein humanitär beherrschtes, von höherem Menschtum erfülltes, ein Weltbewußtsein, das nach antiken Idealen eine neue, höhere, freie Ordnung sich zu schaffen gewillt ist.

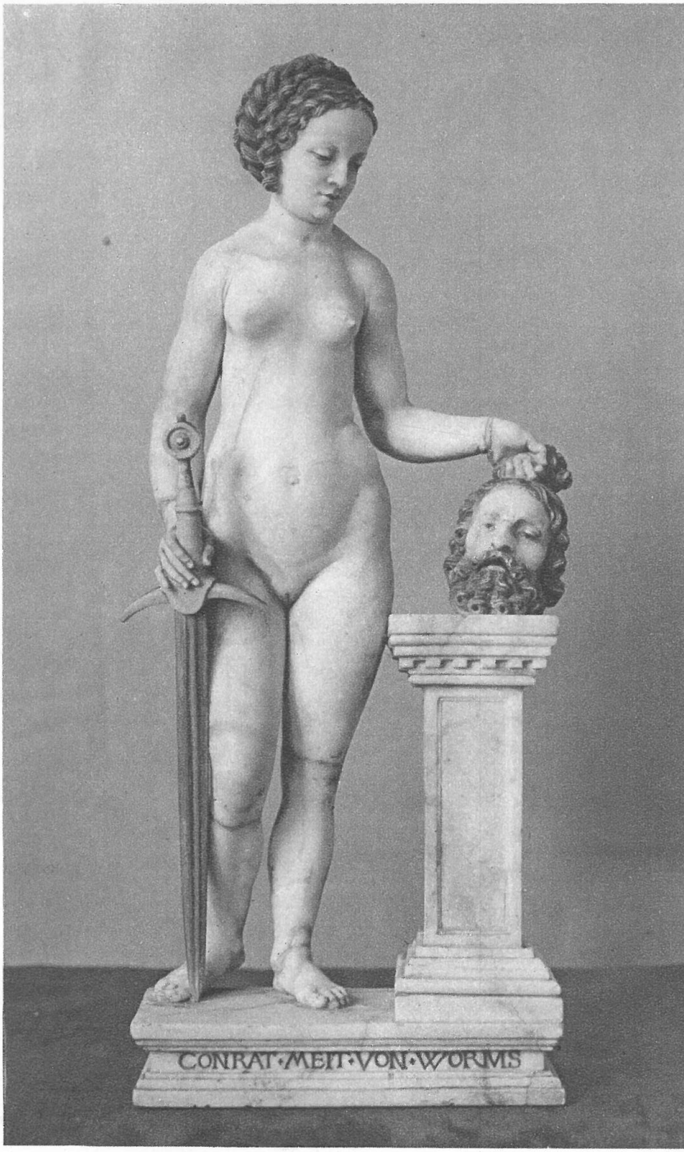
21

Konrad Meit

Judith
München, Bayrisches Nationalmuseum

Den guten Bildschnitzer mit Namen Meister Konrad, desgleichen „ich keinen gesehen hab'", hat Albrecht Dürer von Antwerpen aus mit einer Reihe von besonders schönen Stichen seiner Hand bedacht, als er in Antwerpen weilte, und als er selbst nach Mecheln kam, lud er „den gut Schnitzer" zu sich zum Nachtessen. Wen Dürer, der mit seltenen offenen Sinnen den Pulsschlag der neuen Zeit fühlte, so auszeichnete, der mußte von besonderer Qualität sein. Und trotzdem weiß heute noch das deutsche Volk von diesem besten Meister der Zeit — Dürer kannte und schätzte doch auch Kraft, Stoß und Vischer — nichts. Einige kunsthistorisch schürfende Spezialarbeiten haben bisher den Versuch gemacht, sein Werk wenigstens nach Stilkriterien zusammenzustellen.

Konrad Meit bezeichnet sich auf der Münchner Judith als „Conrad Meit von Worms". In flandrischen Urkunden gilt er als Deutscher. Die alte Legende, daß er ein Schweizer gewesen, dürfte end-


CONRAT·MEIT·VON·WORMS

lich einmal verschwinden. Geboren mag er um 1470—80 sein in oder — dem damaligen Sprachgebrauch entsprechend — bei Worms. Über eine künstlerische Tätigkeit in Worms zu dieser Zeit wissen wir leider gar nichts. Manches spricht dafür, daß Meit Anregungen aus der Schule Gerhard von Leyens, der so stark am Ober- und Mittelrhein nachwirkte, herübergenommen hat. Die Verkündigungsgruppe im Wormser Dom vom Jahre 1487 könnte als eine Vorstufe von Meits Kunst angesehen werden, wenn auch kaum als eine Jugendarbeit von ihm, weil wir sonst seine Geburt zu weit hinaufsetzen müßten, was seinen anderen Lebensdaten nicht entsprechen würde.

Auch in Straßburg taucht im Ölberg von St. Thomas aus dem Jahre 1498, heute im Nordhof des Münsters, ein Werk auf, das in der Größe der Gesinnung und Schärfe der Detailbeobachtung auf Meits Kunst vorbereitet. Sicheren Boden betreten wir erst mit der kleinplastischen Gruppe der Grablegung Christi im Bayrischen Nationalmuseum, die 1496 datiert ist. Ohne Zweifel zeigt sich alle Eigenart der späteren Kunst Meits in Körper und Gewandbehandlung. Eine unerhörte Subtilität der Einzelheiten finden wir hier, in der Komposition dagegen noch eine gewisse Befangenheit, die mit dem starken Einschlag niederländischer Malerei zusammenhängt. Möglich, daß Meit in Italien und auch in den Niederlanden um die Wende des Jahrhunderts gearbeitet hat.

Dann hören wir lange nichts von Meit. Von 1511 haben wir die erste literarische Nachricht von ihm. Er hat kurz vorher, wohl zwischen 1508—10 in Wittenberg für die Schloßkirche eine große Doppelmadonna, umgeben von vierzig Engeln, gefertigt, die in der Werkstatt Lukas Cranachs ausgearbeitet wurde. Vermutlich hat Cranach bei seinem Aufenthalt in den Niederlanden 1508 Meit kennen gelernt und für Wittenberg gewonnen. Leider ist das Kunstwerk in der Reformation verschollen. Im Jahre 1514 heiratete dann Konrad Meit in den Niederlanden, wobei er ein Geschenk von Margarete von Österreich, der Statthalterin der Niederlande, erhielt. Daraus dürfen wir schließen, daß er damals schon in ihren Diensten stand, wie er künftig auch immer als ihr Hofbildhauer bezeichnet wird.

Hauptsächlich lebte er in Mecheln, wo ihn auch Dürer am 26. August 1520 besuchte, während er ihn in Brüssel „beim Licht in der Nacht conterfeit" (= porträtiert) hat, wo Meit den Wirt der Nürnberger Gäste spielte. Um dieselbe Zeit 1518—19 fertigte er zwei kleine Büsten der Fürstin für acht Goldgulden.

Erst aus den Jahren 1526—32 haben wir von Meit wieder sichere und hochwichtige Nachrichten. Die Erzherzogin Margarete von Österreich war in den Jahren 1501—04 in überaus glücklicher Ehe mit Herzog Philippert von Savoyen verheiratet und hatte damals in Bourg en Bresse (Departement de l'Ain) zwischen Genf und Lyon Hof gehalten. Im Jahre 1504 starb ihr Gemahl plötzlich auf der Jagd, und die Herzogin gelobte ewige Witwenschaft. Als Statthalterin gründete sie zur Erinnerung das Kloster St. Nikolas de Tolentin in Brou in nächster Nähe von Bourg. Die wundervolle spätgotische Kirche erbaute Louis van Boghem, ein niederländischer Architekt in den Jahren 1513—32. Der Maler Jean de Brüxeles machte 1518 die Entwürfe für drei ausgedehnte Grabmäler für den verstorbenen Herzog, seine Mutter Margarete von Bourbon und die Stifterin Margarete von Österreich. Die Ausführung wurde Brabantern, französischen und italienischen Bildhauern anvertraut. Jedoch für die wichtigsten Statuen, die Figuren der liegenden Fürsten, sowie für die Engelputten wurde am 14. April 1526 Konrad Meit mit seinem Bruder Thomas und zwei Gehilfen berufen. Am 15. Mai 1526 begann er die Arbeiten und beendigte sie am 12. März 1532. Mit dem Architekten hatte er heftige Auseinandersetzungen, jedoch wurde ihm bei seinem Abgang ein Zeugnis des Wohlverhaltens wegen seiner gütigen und liebenswürdigen Natur ausgestellt. Von ihm stammen nach stilkritischer Scheidung der vielen bei dieser riesigen Anlage arbeitenden Hände, wie sie Vöge vorgenommen hat, die fünf liegenden Figuren des Fürsten und der Fürstinnen. Nach französischer Sitte sind nämlich die Ehegatten in einer zweigeschossigen Anlage des Grabmals zweimal dargestellt, einmal tot im Untergeschoß und einmal repräsentativ lebend, jedoch liegend, auf der oberen Platte. Außerdem stammen noch von seiner Hand einige Putten, die die Repräsen-

tationsfigur umstehen, während seinem Bruder Thomas einige künstlerisch schwächere Putten zugeschrieben werden.

In den Jahren 1532—34 hat dann Meit für Philipperte von Luxemburg ein Grabmonument in Lons-le-Saunier bei Châlons zu fertigen gehabt, das jedoch niemals aufgestellt wurde und dessen fertige Statuen verloren sind. Für die Kathedrale von Besançon lieferte Meit im Jahre 1532 eine noch vorhandene, etwas plumpe Pietà. Die Gilde von Antwerpen nahm ihn 1536 in die Zunft auf. Kurz darauf erhielt er einen großen Auftrag für die Abteikirche zu Tongerloo, wo er einen Tabernakel aufstellen sollte, der ihn von 1538—40 beschäftigte. Auch er ist nicht mehr vorhanden. Um 1550 muß Meit gestorben sein.

Konrad Meit ist einer der damals nicht seltenen Künstler, die deutschen Ruhm über die Grenzen des Vaterlandes hinaustrugen. Wie Stoß den polnischen Königen, Claus Berg den dänischen diente, so führte die mangelnde Beschäftigungsmöglichkeit der Überfülle deutscher schöpferischer Kraft, dann auch der fehlende zentrale Königshof, der große Aufgaben hätte stellen können, auch Konrad Meit hinaus in die Ferne. Er dient zwar einer deutschen Prinzessin, jedoch im fremden Land. Seine Figuren in Brou zeigen ein Genie, das die höchste Naturtreue mit ausgezeichnetem Schönheitsgeschmack und Eleganz zu vereinigen wußte, ohne daß dadurch eine innere geistige Leere entstand. Seine Werke in Brou haben im Verein mit der Judith in München den Anstoß gegeben, weitere Schöpfungen von ihm zusammenzustellen. Aus dem Nachlaß der Erzherzogin wissen wir, daß er vor allem Kleinplastiken in Bronze, Buchs, Alabaster, bemalter Terrakotta gearbeitet hat. Und so ist es Bode, Vöge und Winkler gelungen, ihm über zwanzig Werke, die zum Teil in alten fürstlichen Kunstkammern sich erhalten haben, zum andern Teil erst neuerdings in Privatsammlungen aufgetaucht sind, ihm zuzuschreiben. Ausschließlich sind es Porträtbüsten oder antike Gestalten, wie Adam und Eva, Lukrezia, Tänzerinnen. Sie sind das Schönste und Feinste, was die Kleinkunst dieser Zeit geschaffen hat, Kabinettstücke erlesenster Art, wie sie nur von Kennern ganz gewürdigt werden können

und deshalb auch bisher so wenig Interesse des großen Publikums gefunden haben.

Das wichtigste Stück ist ohne Zweifel die Judith in Alabaster, die sich früher in der berühmten Sammlung des Erzherzogs Ferdinand auf Schloß Ambras befand und durch die Tiroler Kriege 1806—09 nach Bayern in die Sammlungen übergeführt wurde. Sie allein von allen Figuren ist groß und deutlich auf dem Sockel signiert: CONRAT . MEIT . VON . WORMS. Um 1510—20 mag sie entstanden sein. Die Figur ist nur 29 Zentimeter hoch und aus einem milchweißen, ganz leicht geaderten Alabaster gearbeitet, der ähnlich wie die Haut zarteste variierende Schattierungen aufweist und deshalb wohl den Bildhauer für derartige Plastiken nackter Figuren lockte. Ganz ungeheuerlich kühn ist die neue Idee, Judith, die den Assyrier Holofernes, dem sie ihre Ehre opferte, im Bette tötete, ganz nackt darzustellen. Nichts könnte mehr als diese Tatsache zeigen, daß dem Künstler nicht mehr der religiöse Inhalt das erste ist, sondern die Gelegenheit, eine weibliche Gestalt ohne Bekleidung bilden zu können. Denn schließlich wird die Entkleidung mit nichts motiviert. Was bei einem Maler selbstverständlich wäre, der Judith nackt nach der Tat mit dem Haupte aus dem Bette springen ließe, ist hier aus rein künstlerischen Motiven gewollt. Judith steht sinnend, träumend, ohne Aufregung, fast repräsentativ neben dem Renaissancesockel, auf den sie das abgeschlagene Haupt stützt. Die Repräsentationsstellung nimmt sie nicht als Heilige ein, als Vorläuferin Mariens, wie sie das Mittelalter faßte, sondern als ein schönes blühendes Weib, das nichts darin findet, sich nackt zu zeigen. Sie schämt sich nicht ihrer Nacktheit, wie noch die Eva bei Riemenschneider, sie will aber nicht damit reizen, wie dies etwa Frauengestalten von Boucher im achtzehnten Jahrhundert bezwecken. Sie lebt nur animalisch-reizvoll in der ihr gegebenen Schönheit. Es ist ein Schönheitsideal, das ohne Zweifel von italienischer Kunst angeregt ist, und doch ist es nicht rein italienisch. Der Italiener hätte die Schönheit des weiblichen Ideals vielmehr in einer antiken Formkorrektheit gesehen. Der Nordländer, der Deutsche sieht die Schönheit in erster Linie in den Einzelheiten der frisch sprossenden

Natur. Die Naturwahrheit ist ihm das Wichtigste, deshalb erscheinen die Figuren Meits französischen Forschern häufig als derb, nur weil sie nicht geleckt sind. Diese Judith hat unverfälscht die etwas untersetzte breithüftige weibliche Statur mit den schmalen Schultern, den kurzen Beinen und dem leicht vorstehenden Leib. An Leib und Brust wird das Frauliche, nicht das Jungfräuliche betont. Und eine verborgene, nicht laut sprechende Sinnlichkeit legt die Sinnesempfindungen in die außerordentliche Zartheit der Epidermis, in die zarten Schwellungen der Muskeln, die weichen Falten der gepolsterten Haut an Hüften, Achseln, Nacken und Kniekehlen. Von derselben Zartheit und Naturinnigkeit ist das Gesicht erfüllt. Mit außerordentlicher Liebe geht der Künstler den letzten Hebungen und Senkungen nach, etwa der Hebung über der Nasenwurzel, der leichten Mulde unter den Backenknochen. Einen ganz seltsam koketten Reiz bekommt das Gesicht durch die Haare, die im Gegensatz zu dem unbekleideten Körper raffiniert frisiert sind. Dicke Flechten legen sich um das breite Rund, über die Ohren fallen zwei Korkzieherlocken. Und um den farbigen Reiz zu erhöhen, ist das Haar blond lasiert, die Augenpupillen schwarz und die Lippen rot aufgemalt. Im Gegensatz zu dem offen blühenden Frauenantlitz steht das düstere, aber heroisch starke Haupt des Holofernes.

Die Figur ist ganz auf Rundsicht hingearbeitet, so sehr auch die harmonische Gesamtwirkung in der reliefartigen Vorderansicht liegt. Aber erst bei gleitendem Licht wird die letzte Feinheit dieser auserlesenen Oberflächenkunst in den zartesten Nuancen der Bildung offenbar werden. Dieses Figürchen kann nur im optischen Sehen des einzelnen sein Letztes geben. Es ist Hof- und Kabinettkunst im wahren Sinne des Wortes. Nicht mehr die geistig-religiöse Spannung gibt Anlaß und Zweck, sondern jenes traumhafte Genießen, in das diese Frauengestalt selbst verloren erscheint.

VII

Zwischen Deutschtum und Welschtum

Ungefähr 1540—1650

Durch zwei in sich geschlossenen Perioden von 1440—1540 hatte sich die deutsche Plastik auf einer ungeahnten Höhe erhalten. In gewisser Beziehung durfte sie sich ruhig neben die Quattrocentoplastik Italiens stellen; denn wenn sie auch andere Ziele und Wege verfolgte, so waren ihre Absichten ebenso rein und vollendet zum Ausdruck gebracht wie jene. Die italienische Plastik war schließlich bis 1500 auch Nationalkunst geblieben und hatte erst von da ab ihre überragende internationale Stellung errungen. Anderseits war die deutsche Plastik nicht nur auf nationale Grenzen eingeengt, sondern gewann bis weit in das sechzehnte Jahrhundert eine mitteleuropäische Bedeutung.

Diese ganze Stellung verlor sie mit einem Schlage. Mit einem harten, aber sehr begründeten Wort darf man die nun folgende weite Strecke von drei Generationen als Provinzkunst bezeichnen, in guten wie in schlechten Leistungen, in dem Wirken der einheimischen Kräfte, aber auch ebensosehr in dem der eingewanderten Künstler, die schließlich doch nur die Ableger der großen Kunstzentren waren. Deutschtum und Welschtum haben damals einen fast lautlosen Kampf miteinander geführt, nur selten dringt eine Stimme der Auseinandersetzung an unser Ohr, wie die von dem großen Mäzen Hans Fugger in Augsburg: „Doch wolt ich, das (= das bestellte Gemälde einer Auferstehung) nit allein große kunst, sonder auch viel andacht hett. Es sein eure welsche maler zuviel vagi (= oberflächlich).“ Übersetzen wir dies

aus der naiven Ausdrucksweise jener Zeit in unsere intellektuelle Art, so hören wir den alten Gegensatz von deutscher Ausdruckskunst und italienischer Formschönheit äußerer Art. Bei einem ausgesprochen ästhetisch genießenden Kunstfreund wie Hans Fugger war dieser Gegensatz auch ins Bewußtsein getreten. Sonst können wir ihn nur in Unterströmungen aus den Kunstwerken selbst herauslesen. Die deutsche Kunst strebt seit und mit Dürer aus der Irrationalität und dem isolierenden Individualismus zur Rationalität und Normalisierung der Formenwelt. Das hat die deutsche Seele auf die Dauer nicht vertragen. Nicht daß sie zugrunde ging, aber sie hat sich zurückgezogen von all dem, was vor die große Öffentlichkeit trat. Das deutsche Volk hat vielfach gläubig und sklavisch hingenommen, was andere Nationen an scheinbar Entwickelterem, Modernerem, ästhetisch Befriedigenderem boten, aber innerlich wohlgefühlt hat es sich dabei niemals.

Die sich bildenden formalen, geistigen und nationalen Gegensätze im Kunstschaffen machen diesen schwer übersehbaren Zeitabschnitt für eine kunstwissenschaftliche und kunstpsychologische Forschung zu einem außerordentlich interessanten Gebiet, das allerdings nur zu oft zu Verkennungen, aber auch zu Überschätzungen und subjektiven Auslegungen verführen muß. Viel schwieriger ist es, einem weiteren Kreis, der immer nur die vollendete Form einzuschätzen weiß, niemals den gärenden, suchenden Übergang — man denke nur an die heutige Zeit, die sich in derselben Situation befindet —, diese Kunstperiode in ihrem manchmal so unklaren Kunstwollen verständlich zu machen.

In drei Unterabschnitten nimmt diese Bewegung ihren Ablauf. Der erste Abschnitt bezeichnet das rasche Erliegen der deutschen Kräfte bis zur barbarischen Verwilderung, der zweite bringt das Eindringen fremder Künstler ins deutsche Gebiet selbst, und der dritte zeigt das allmähliche Heranwachsen Einheimischer aus fremder Schulung.

Es ist geradezu erstaunlich zu sehen, wie die ausgezeichnete Schulung, die die Generation von 1540—70 doch von ihren Lehrern aus dem ersten Drittel des sechzehnten Jahrhunderts mitbrachte, trotzdem ein phantasieloses Stehenbleiben, ein Verknöchern, eine immer wachsende Schwäche nicht aufhalten konnte. Nichts könnte besser zeigen,

daß es bei der Kunst nicht so sehr auf die pädagogische Schulung, auf die man heute wieder ein so übertriebenes Gewicht legt, ankommt als auf das eingeborene Ingenium und den geistigen Auftrieb der Zeit. Damals erstarren aber die durchgebildeten Schüler, und die Enkel verwildern. Noch bleiben gewisse Zentren alter Tradition der spätgotischen oder der Frührenaissancekunst erhalten, aber bezeichnenderweise an der Peripherie des Kulturlebens, in der ausgesprochenen Provinz, so in einer eigenartigen unberührten Insel zwischen Landshut und Ingolstadt, wo Hans Leinbergers Art noch jahrzehntelang in ländlicher Vergröberung nachlebt. In Würzburg finden wir Peter Dell den Älteren, gestorben 1552, der den Formenschatz von Riemenschneider, Loy Hering und Hans Leinberger in einer geschickten, gut gegliederten und technisch feinfühligen Weise benützt, ja selbst in gewisser Beziehung weiterführt, während sein Sohn Peter Dell der Jüngere im Grabmal des Würzburger Bischofs Melchior Zobel von Giebelstadt († 1558) oder gar Wilhelm Sarder aus Eichstätt, ein Enkelschüler der Augsburger Kunst, im Denkmal des Würzburger Bischofs Friedrich von Wirsberg († 1574) im ödesten, plumpsten, völlig mißverstandenen Schematismus versinken. Nichts kann den jähen Fall deutscher Kunst sinnfälliger erzeigen, als im selben Dom neben den zwei vollendeten Bischofsgräbern Riemenschneiders diese geist-, kunst- und seelenlosen Stümperarbeiten zu sehen. In Nürnberg erhält sich eine gewisse handwerkliche Tüchtigkeit, aber doch nur im kleinmeisterlichen Sinn; denn Pankraz Labenwolfs Rathausbrunnen oder gar der Gänsemännchenbrunnen sind bei aller persönlichen Liebenswürdigkeit eine genremäßige Verkümmerung früherer großer monumentaler Ideen, die einem ganz anders gearteten Gemeinsinn und Gemeingefühl entsprungen waren. Ebenso ist der bewunderte Tugendbrunnen Benedikt Wurzelbauers vor St. Lorenz (um 1585) nur eine etwas vergrößerte Ausgabe eines Tafelaufsatzes, trotz der sinnfällig-sinnlichen Symbolik des Wassers. Der kleinmeisterliche Geist machte sich ansprechender und formal richtiger in den Plaketten eines Meisters H. G., eines Jonas Silber und anderen in einem allerdings mehr malerischen als plastischen Sinne geltend, anderseits in den

minutiösen Porträtmedaillons eines Friedrich Hagenauer in Augsburg oder eines Hans Kels in Kaufbeuren, die noch weit in diese Zeit herein schufen. Am meisten konnte sich aber die Freude am Kleinen in Kleinbronzen mythologischer Art ergehen.

Sicher haben die neu aufgeworfenen formalen Probleme der Renaissance durch ein aufkommendes Gefühl der Unsicherheit künstlerische Kräfte gelähmt; ebenso bedeutungsvoll ist der grundlegende Wechsel der volkstümlichen Bildvorstellungen vom religiösen Andachts- und Schaubild zum allegorischen und antiken Profanbild und zum rein repräsentativen Denkmalstyp geworden. Aber das erklärt doch nicht allein die innere Wandlung, die vielmehr als eine soziologisch-kulturelle begriffen werden muß. Das Bürgertum in seiner besten Form vom alteingesessenen, kapitalkräftigen und handeltreibenden Patrizier bis herunter zum eben zugewanderten, unternehmungslustigen und energischen Kleinhandwerker war ein Jahrhundert hindurch der eigentliche geistige Träger der Kunst als Arbeitgeber und Anreger gewesen. Diese Schicht verliert die Führung; eine neue tritt nicht sofort an ihre Stelle, und dadurch entsteht jenes unheilvolle Kunstvakuum um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Eine Entgeistigung des Bürgertums macht sich zunehmend bemerklich. Die religiöse Ekstase des alten Glaubens wie der Aktivismus des neuentstehenden erlischt. Die wirtschaftliche Lage in Deutschland geht Schritt für Schritt zurück. Man spürt die Ernüchterung, anderseits dafür die wachsende Vorliebe für einen grob-materiellen Genuß und für ein kleinliches Festhalten an alten Gewohnheiten, die vermeintlich die alte Blüte wiederbringen könnten. Gerade die Zünfte werden der Hort einer ausgesprochen reaktionären Gesinnung. Je spärlicher die großen monumentalen Aufträge werden, um so ängstlicher ist man auf sein Zunftrecht bedacht, auf die Befriedigung der kümmerlichsten Notdurft. Man haßt in echt kleinbürgerlichem Sinn die freie Kunst, die durch wandernde Meister mit neuen Ideen gebracht wird. Man läßt von irgendeinem zurückgebliebenen Meister die Probe eines Meisterstückes machen, um dann um so leichter einem Zugewanderten, der fortgeschrittenere Formen verwendet, die Zulassung unter kleinlichster

Motivierung verweigern zu können. Um so lieber nimmt man dann schlecht begabte Söhne und Schwiegersöhne in die Zunft auf, um den Familienangehörigen eine wenn auch geringe Existenzmöglichkeit zu bieten. Gerade diese gefährliche Inzucht war den künstlerischen Handwerksberufen zum furchtbarsten Verderben.

Schließlich wäre die deutsche Kunst, höchstens mit Ausnahme des glänzend aufsteigenden Kunstgewerbes, ganz verdorben, wenn nicht von außen Hilfe gekommen wäre. Wieder können wir dies aus den Briefen Hans Fuggers belegen, der im Jahre 1580 in Augsburg, der Stadt Holbeins und Ambergers, keinen nur irgendwie brauchbaren Porträtisten auftreiben konnte. Und so geht er an erster Stelle dazu über, ausländische Künstler nach Deutschland zu berufen, um so seine großen künstlerischen Pläne durchzuführen. Es sind einige wenige geborene Italiener, in überwiegender Zahl aber romanisierte Niederländer, die in Florenz, Rom, Venedig gelernt hatten und nun in Deutschland Unterkommen suchten, da ihre Heimat diese Unmenge von Künstlern gar nicht ernähren konnte. Gerade diese Künstler, die Hans Fugger nach Augsburg beruft, gewinnen einen ganz ausnehmenden Einfluß auf Süddeutschland, weil sie dann durch Empfehlung an den Münchner Hof berufen werden, wo Wilhelm V. von Bayern seine Paläste, Gärten, Antiquarien und Bibliotheken errichtet. Man hat vielfach diese Überschwemmung mit ausländischen Künstlern als verhängnisvoll für die deutsche Kunst erklärt. Und doch wurden erst dadurch wieder in München und Prag, in Dresden und Innsbruck die künstlerischen Mittelpunkte geschaffen, in denen führende Meister Richtung für das ganze Land gaben, womit der unglückseligen Zersplitterung und der groben Provinzialität ein Gegengewicht geboten wurde. In Süddeutschland bestimmen die deutsche Plastik vor allem die Schüler Giovannis da Bologna. Giovanni da Bologna, ein geborener Niederländer, war seit 1556 in Florenz am Hofe der Medici zu Ruhm und Ansehen gekommen. Vor allem seine Bronzen von antiken Göttern geben mit ihrer ungeheuren Wucht, ihrer bis zur Derbheit gesteigerten Sinnhaftigkeit, ihrer blutvollen Vitalität und ihrer Steigerung von der beherrschten Plastik zur malerischen Skulp-

tur, die Licht und Schatten, Körperhaftigkeit und umgebende Raumschicht in ganz neuem Sinn erfaßt, einen neuen Weg an. Aus seiner Schule kommt Hubert Gerhard aus Herzogenbusch (1540—1620) und macht seinen Weg über die Figuren im Fuggerschen Schlosse Kirchheim und im Augustusbrunnen in Augsburg zu den plastischen Werken für die Michaelskirche in München, zu dem Innsbrucker Grabmal Erzherzog Maximilians und zu der Muttergottes auf der Münchener Mariensäule. Ein anderer Schüler, Adrian de Vries (1560—1627), geht auch von den Augsburger Brunnen, dem des Merkur und des Herkules, aus, um dann als Wandermeister in Prag am Hofe Kaiser Rudolfs, in Bückeburg, Stadthagen, Fredriksborg und schließlich in den Wallensteinischen Schlössern ausgezeichnete Bronzen zu arbeiten. In Sachsen hat für kurze Zeit Carlo de Cesare durch seine Arbeiten am Domchor zu Freiberg in Sachsen 1590—93 eine ähnliche Rolle gespielt. Beide haben den Deutschen einen neuen Sinn für monumentale Gestalten, für repräsentative Kraft, für bewegte Form und festliches Pathos gebracht.

In Norddeutschland haben fast ausschließlich Cornelis II. de Vriendt, genannt Floris (1514—1575 in Antwerpen) und seine Schule die Plastik der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts bestimmt. Noch radikaler als in Süddeutschland war hier durch die Reformation jede Wirkungsmöglichkeit für Bildhauerei vernichtet. Die protestantische Kirche hatte damals noch gar kein Interesse daran, neue künstlerische Aufgaben zu stellen. So starb die einheimische Generation aus oder mußte zu rein handwerklichen Aufgaben übergehen. Schon um die Mitte des Jahrhunderts müssen sich deshalb die Fürsten an niederländische Künstler wenden, die ihnen ihre repräsentativen Grabmäler schaffen sollen. Cornelis Floris liefert selbst solche Werke: 1549 das Grabmal der Herzogin Dorothea im Dom zu Königsberg, 1550—52 das des Königs Friedrich I. von Dänemark in Schleswig, 1570 das für den Herzog Albrecht von Preußen und seine Gemahlin Elisabeth wieder in Königsberg, und nach ihm seine Schüler Heinrich Hagert in Jever, Elias Godefroy aus Cambrai und Adam Beaumont in Kassel, Philipp Brandin in Güstrow, Robert Coppens in Schwe-

rin, Jellin in Tübingen. Selbst nach Süddeutschland drangen sie weiter in katholische Gegenden vor. Alexander Colin kam über den Heidelberger Schloßbau 1558 nach Innsbruck, wo er das Grabmal Kaiser Maximilians vollendete (1563—65), das Grabmal Kaiser Ferdinands I. zu Prag und das des Hans Fugger zu Kirchheim 1584—87 errichtete.

Nach dem Hochstift Würzburg, das durch Fürstbischof Julius Echter im bewußten Geiste der Gegenreformation staatspolitisch, religiös und kulturell umgestellt wurde, berief der zielbewußte Erneuerer die Protestanten Johann Robyn († 1600) und seinen Neffen Peter Osten von Ypern († gegen 1600), die ursprünglich in Mainz tätig waren und nun in Franken den niederländischen Stil verbreiteten.

Floris' Kunstanschauung ging von der strengen Renaissanceanschauung Jacopo Sansovinos aus. Eine klare, architektonische Gliederung der Wandgräber und Epitaphien und der prunkvollen Liegegräber war anfangs sein Ziel; dazu kam seine schmückende Beigabe von allegorischen Begleitfiguren und von dekorativ verwendeten Grotesken. Doch immer mehr gewinnt das dekorative Element die Oberhand. Floris wird bahnbrechend für die Entwicklung des unruhigen, wuchernden Rollwerkstils, den er in zahlreichen Stichen populär machte. So häufen sich schon bei ihm immer mehr die allegorischen Gestalten und die alles überwuchernden Ornamente. Seine Schüler kennen darin erst recht kein Maß. Die Individualität scheint bei ihnen überhaupt erstickt zu sein. Unzählige Grabdenkmäler von einer ermüdenden Gleichförmigkeit füllen die Kirchen großer und kleiner Herrscher und Adelsgeschlechter. Eine unüberschaubare Fülle von Ornamenten, Wappen, Reliefs, kleinen Nischenfiguren überspinnen Sockel, Friese, Säulen und Pilaster. Häufig nur allzu leer, repräsentativ, kleinlich herausgeputzt, ohne monumentale Größe, akademisch kalt oder naturalistisch trocken stehen oder knien in den flachen Hauptnischen die Figuren der Verstorbenen. Nur ganz selten, daß einmal ein wärmerer, seelischer Ausdruck auf dem Antlitz des Geehrten uns berührt oder ein Kindergrabstein — deren es aus dieser Zeit einige sehr gefällige gibt — uns eine innere Freude machen kann. Für gewöhn-

lich empfinden wir nur die leer prunkende, nichtssagende Phrase eines sich wichtigmachenden Territorialherrentums, das jetzt langsam, aber sicher an die Stelle des früheren herrschenden Bürgertums tritt. Die Prunksucht zeigt sich auch in der Vorliebe für kostbares Material. Marmor und Alabaster wird an erster Stelle verwendet. Geringere Qualitäten, Sandstein und Tuff, selbst manchmal Holz, werden mit stark leuchtenden Farben oder Marmorierungen prächtiger gemacht.

Nicht in einer jähen Wendung, sondern in folgerichtiger Entwicklung beginnt die ganze Richtung um und nach 1600 einen neuen Weg einzuschlagen, der ohne Zweifel für die deutsche Kunst zu einer selbständigeren Form geführt hätte, wenn nicht das furchtbarste Unglück, das jemals deutsche Kultur getroffen, der Dreißigjährige Krieg, alles vernichtet hätte. Aus der Lehre der eingewanderten Künstler erwachsen Schüler, die aus deutschem Blute stammen. Unter ihnen sind sehr begabte Naturen, die nicht nur die fremden Lehren annehmen, sondern auch weiterführen.

Zu dem Einschlage germanischer Kunstauffassung, der sich schon bei den italienisierten Niederländern bemerkbar machte, kommt von neuem der stärkere Zustrom deutscher Art. Die gotische Art der Unruhe, der Ausdruckskunst, der volkstümlichen Einstellung tritt von neuem hervor. Alte Art wird auf einmal wieder lebendig. Es muß nicht gerade in der sklavischen Art einer Künstlerfamilie Brenck in der kleinen fränkischen Reichsstadt Windsheim sein, die ganz bewußt handwerklich in den Riemenschneiderischen Altären im Taubergrund ihre Anregungen sucht. Es gibt viel feinere und zartere Verbindungen. Bei den Junckern, die von Waldüren und Miltenberg aus das westliche Franken beherrschen, oder den Kerns, die in Forchtenberg am Kocher sitzen, sehen wir dieses heimliche Gefühl für Gotik hervorbrechen, etwa ganz klar in der Kanzel von Dettelbach am Main, häufiger verborgen in einem neuen Trieb zu einem starken Pathos, das zu einer Art verwildertem Barock wird, das nichts Unmittelbares mit dem italienischen zu tun hat. Wertvoller als in Franken sehen wir den Verlauf in Bayern und Schwaben. Am Münchener

Hofe gewinnt Hans Krumper, ein gebürtiger Weilheimer, die Führung. Er ist der gewandte, formvollendete Hofkünstler, ein klein wenig akademisch zurückhaltend, aber doch dem deutschen Empfinden beträchtlich näherkommend. Von ihm gehen andere Künstler aus, so Hans Degler in Weilheim, der durch seine Altäre in der Ulrichskirche zu Augsburg mit ihren figurenreichen, illusionistischen Kompositionen voll schaulustiger Fröhlichkeit berühmt wurde. Aber noch stärker kommt seine Eigenart in Einzelfiguren in Landkirchen zur Geltung, die in ihrer Gefühlswärme, festlichen Aufmachung und frischer Sinnhaftigkeit einem wesentlichen Zug süddeutschen Charakters entsprechen. Sein Schüler Christoph Angermaier, der Elfenbeinschnitzer, kehrt an den Münchner Hof und damit wieder zu einer klassizistischeren Richtung zurück. Ein anderer Mittelpunkt bildet sich in Salzburg, am Hofe des Fürstbischofs Wolf Dietrich, wo Hans Waldburger und Hans Asper die beherrschenden Bildhauer werden. Eine eigenartige Rolle spielt Georg Petel, der auch in Weilheim geboren war, auf der Wanderung zu Duquesnoy; van Dyck und Rubens kommt und dann in Augsburg einem schwärmerischen, schönheitsdurstigen Naturalismus im Sinne der großen Flamen huldigt. In Überlingen haben wir die große Werkstätte von Virgilius Moll, die später Jörg Zürn übernimmt. Beide gehen immer stärker auf illusionistische Barockwirkungen in Licht und Schatten aus, während im nahen Konstanz Hans Morinck aus Kärnten im schweren florentinischen Stil Michelangelos steckenbleibt.

Für ganz Süddeutschland bedeutungsvoll wird Hans Reichel aus Schongau, auch ein Schüler Giovannis da Bologna und Hubert Gerhards. Er vor allem hat die saftige Fülle des Süddeutschen, die wie von selbst in das Barock umbiegt. Im Jahre 1603 fertigt er die großartige Michaelsgruppe im Zeughaus zu Augsburg, die ein dramatischeres Gegenstück zu der von Hubert Gerhard an der Michaelskirche zu München darstellt. Festen Fuß hat er nirgends gefaßt, sondern abwechselnd für die Bischofsstädte Augsburg, Eichstätt, Regensburg und Brixen gearbeitet.

Ungemein ausgedehnt ist dann die Tätigkeit in Norddeutschland.

Dort bilden sich neben den Fürstenhöfen, die bisher meist nur vorübergehend auswärtige Künstler beschäftigten, starke, kräftige Zentren einheimischer Meister in dem Augenblick, als die kirchliche Kunst größere Aufgaben stellte. In katholischen Gegenden entstehen in Trier unter Rupprecht Hoffmann und in Paderborn, Münster unter den Gröningern solche Werkstätten, immerhin in Fortsetzung alter Tendenzen. Aber jetzt setzt auch die protestantische Konfession mit größeren künstlerischen Leistungen ein. Altar, Kanzel, Taufstein sind die Stellen, wo der protestantisch-lutherische Kult reichere Ausstattung zuläßt. Gewisse religiöse Themata, wie sie auch im Mittelalter dabei verwendet wurden, behalten ihre Bedeutung, allerdings eingeengt auf einige historisch-evangelische Begebenheiten: Geburt, Passion, Kreuzigung. Alles Legendäre, volksmäßig Erzählende und Ausschmückende tritt in den Hintergrund; um so stärker macht sich das Dogmatisch-Lehrhafte und Repräsentative geltend, wie es sich besonders in den immer wiederkehrenden Gestalten der Propheten und Apostel ausspricht. Hauptsächlich im Sächsischen, in Dresden, Freiberg, Schneeberg, Magdeburg, finden wir große umfangreiche Werkstätten mit namhaften Meistern, die in diesem Sinne arbeiten, auch hier wie von selbst aus einer kühleren Renaissancehaftigkeit immer mehr zu einer größeren barocken Erregtheit übergehend.

Allerdings führende Persönlichkeiten fehlen vollständig in dieser norddeutsch-protestantischen Kunst. Der einzige, der zum Individuellen wollte, Ludwig Münsterman von Hamburg, ist schließlich an kleinen Aufgaben erlahmt.

22

Ludwig Münsterman

Apostel

Stadtkirche zu Varel (Oldenburg)

Aus der auch heute noch nicht annähernd gesichteten Schar der norddeutschen Bildschnitzer hebt sich eine Gestalt besonders hervor, nicht etwa durch bedeutungsvolle Einwirkung auf Zeitgenossen und Schüler, sondern durch sein seltsames und einsames Kunstwollen. Aber auch dieses Kunstwollen mußte, eingeengt und eingespannt, nach einem kurzen Anlauf sich mit den kleinen Aufgaben begnügen, die Zeit und Land stellen konnte, so daß von keiner Entfaltung die Rede sein kann, wie es großen Zeitgenossen, die schließlich nur einige hundert Kilometer entfernt in einem glücklicheren Lande wohnten, beschieden war.

Ludwig Münsterman dürfte um 1570—80 geboren sein. Am 13. Juni 1599 nahm ihn die Drechslerzunft zu Hamburg in ihre Mitte auf. Im selben Jahre heiratete er noch; eine zweite Frau folgte ihm schon 1605 an den Altar. Die Zunft erwählte ihn 1624 zu ihrem „Worthalter", und um 1637—38 ist er in Hamburg gestorben. Das sind die wenigen, wie bei jedem Handwerker wiederkehrenden, nachweisbaren historischen Daten aus Kirchen- und Zunftbüchern. Damit müssen wir uns begnügen. Von seinen künstlerischen, geistigen und seelischen Kämpfen und Zielen werden wir nie etwas Authentisches erfahren.

Vielleicht wäre auch er in der Schar seiner Hamburger Zunftkollegen verschwunden, wenn ihm nicht irgendein Zufall ein ganz bestimmtes Arbeitsgebiet erschlossen hätte. Im Jahre 1608 hatte er ein Orgelgehäuse für die Schloßkapelle in Rotenburg für den Bischof Philipp Sigismund von Osnabrück gefertigt. Möglich, daß sich hier eine Verbindung anknüpfte, die von einem gewissen Balser Kircher,



der am Gymnasium zu Braunschweig Steinskulpturen fertigte, hinüberführt zu Münsterman als seinem angeblichen Schüler; denn Philipp Sigismund war auch Bischof von Braunschweig. Andere suchen den Ausgang der Münstermanschen Kunst bei Eckbert Wolff dem Jüngeren, der am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts am Schlosse zu Bückeburg bemerkenswerte dekorative Türumrahmungen im beginnenden Barockstil fertigte. Philipp Sigismund hat vielleicht auch Münsterman an den Grafen Anton Günther von Oldenburg und Friesland empfohlen. So finden wir den Künstler von 1607—12 an dem Fassadenbau des Schlosses zu Oldenburg, der von einem Bremer Steinhauer Hermann Prange errichtet wurde. Einzelnes am Bau kann nicht mehr stilkritisch auf seine Hand zurückgeführt werden. Aber er scheint sich doch damals mit seinen Arbeiten besonders ausgezeichnet zu haben, denn von nun an war das kleine, abgelegene, doch ländlich vermögende Oldenburg seine fast ausschließliche Arbeitsdomäne.

Der tiefere Grund, warum sich ihm hier ein Gebiet für eine ganze Lebensdauer erschließen konnte, lag in der fürsorglichen Verwaltungstätigkeit des Grafen Anton Günther für sein Territorium. Mit zum Vordringlichsten erachtete er es, den Kirchen, die in der Reformation ihr Vermögen an den Landesherrn hatten abtreten müssen, wieder die alten Einkünfte zu erschließen. So schmückten sich die alten, ehemals katholischen Kirchen, die von den Zeugen des alten Kultes meist gesäubert worden waren, aber dann jahrzehntelang nüchtern und kalt dastanden, mit den Einrichtungen der neuen Kultbedürfnisse, Altar und Kanzel, Orgel und Taufstein. Immer wieder kehren sie in den Aufträgen der kommenden Jahre insgesamt als ganze Kircheneinrichtung oder im einzelnen wieder: zu Rastede (1612), zu Varel (1614—18), zu Atens (1618), zu Hohenkirchen (1620—28), zu Holle (1623—24 und 1637), zu Tossens (1623 und 1631), zu Schwei (1620 und 1631, 1637—38), zu Apen (um 1625), zu Rodenkirchen (1629—31), zu Blexen (1637—38).

Münsterman scheint eine nur kleine Werkstätte mit zwei bis drei Hilfskräften gehabt zu haben. Nach 1630 waren seine Söhne Johann

und Klaus und Onnen Dirksen bei ihm tätig. Ausgegangen ist auch er vom Florisstil mit der Fülle von überreichen Ornamenten, die sich aus den Grotesken und dem Rollwerkstil entwickelt haben. Ein einziges Mal hat er an der Kanzel zu Apen 1625 seine Ornamente in die quellenden Formen des beginnenden Knorpelwerkes hinübergeführt. Aber er ist wieder zu der alten gewohnten Weise zurückgekehrt, wenn er auch den Weg von einer zierlichen, fast rokokohaften Bewegtheit zur schwereren Wuchtigkeit mitmachte. Ähnlich geht er im Figürlichen von einer bewegteren Anlage zur monumentaleren Gestaltung. Aber dies ist nicht immer eine Steigerung des Künstlerischen, sondern mehr eine Zeitströmung. Denn künstlerisch sind seine früheren Werke allein imstande, uns einen Einblick zu gewähren in das, was er in seinen besten Jahren wollte, und zwar aus dem Innersten eines eigenen Triebes heraus. Nach Einflüssen und Anregungen suchen zu wollen wäre offensichtlich vergebens.

Schon an dem Orgelprospekt zu Rotenburg (jetzt im Oldenburger Museum) aus dem Jahre 1608 zeigt sich diese eigenwillige Art, Menschengestalten zu formen; aber erst am Altare zu Varel 1614, an der Sandsteinfigur eines Herkules wohl von einer Hausfassade (jetzt im Oldenburger Museum) und im Taufsteindeckel von Holle um 1623 bis 1624 (jetzt ebenda) setzt sich der künstlerische Drang in ganz freiem Gestalten durch. In Varel — es ist ein Städtchen am Jadebusen, südlich von Wilhelmshaven — sind es vor allem die Apostel, in Holle das unter dem Turmaufbau in einer sarkophagartigen Nische liegende erste Menschenpaar, die dunkle Ahnungen einer nachdenklichen Künstlerseele fühlen lassen. Was bei anderen Künstlern der Zeit als bizarrer Manierismus provinzieller Art erscheint, nimmt hier auf einmal die Gestalt eines einsam Suchenden und Grübelnden an. Die leere Repräsentation und der seelenlose Naturalismus verschwindet, ja die seelische Vertiefung zersprengt die naturgegebene Form. Eigenwillig strecken und dehnen sich die Gestalten, verkrampfen sich die Glieder. Ein düsteres, schweres Schicksal scheint auf ihnen zu lasten. Erschütternd wirkt dies bei dem ersten Menschenpaar am Taufsteindeckel aus Holle, wo die beiden liegenden

Figuren voneinander abgewendet, aber doch durch die Schlange verbunden, sich stöhnend in angstbeklommenem Schlafe zu wälzen scheinen, ein wundervoll symbolischer Ausdruck für die Schuld der Erbsünde, die auf ihnen lastet, während über ihnen in einem kleinen Tempel der heilige Johannes Christus tauft, der Introitus einer endlichen Entsühnung.

Dieselbe eigenmächtige Art der Kunstformung prägt sich auch in den Aposteln von Varel aus, von denen wir einen abbilden. Er wirkt in seiner Erscheinung durchaus monumental, und doch mißt dies Alabasterfigürchen nicht mehr als ungefähr achtunddreißig Zentimeter. Schon in dem Verhältnis dieses kleinen Ausmaßes zur Größe der Form spricht sich die innere Tragik dieses Künstlers aus, der ins Große strebte und doch völlig im Kleinsten gebannt bleiben mußte. Die Kanzel bot in ihren kleinen Nischen eben für größere Ausmaße keinen Raum. Geheime Gotik vereinigt sich in Münstermans Werken mit bewußter Renaissance. Das Formproblem ist ihm nicht das Einzige und Ausschließliche, am allerwenigsten von Art einer verschönlichten Naturhaftigkeit oder eines leeren akademischen Pathos. Das innere Erleben läßt den Körper sich biegen und schwingen, wie nur je in der Gotik, aber in einem neuen Gefühl der plastischen Rundung im Raum. Um korrekte Anatomie kümmert er sich nicht dabei. Die rechte Hüfte drängt sich vor, die Brust zurück. Bohrend senkt sich der Kopf nach vorne, in gierigem Eifer den Zeilen nachjagend. Die innere Leidenschaft hat nicht nur den Geist, sondern auch den Körper ergriffen, die rechte Hand zerrt fast am Einband des Buches, und die linke faßt in der Erregung nach den unsichtbaren Gestalten, die in inneren Gesichten an diesem Feuerkopf vorüberziehen. Dieselbe Leidenschaft wühlt auch in dem Gesicht selbst, in dem verkniffenen Mund mit der vorgeschobenen Unterlippe, dem hochaufgetriebenen Melonenschädel, den unruhig flackernden Haarschöpfen an den Schläfen. Und sie flackert selbst in dem scheinbar enganliegenden Gewand, das in seiner unruhigen Silhouette und bewußten Unordentlichkeit nur den Eindruck des Sich-Versenkenden, dem Irdischen Enthobenen verstärkt.

Der alte deutsche Individualismus ist es, der Münsterman aus der so ewig gleichen Schar seiner Zeitgenossen heraushebt. Möglich, daß er unter anderen Umständen der Zeit und des Ortes den Höhenflug gemacht hätte, der Rembrandt im Nachbarlande oder Michelangelo jenseits der Berge beschieden war. Etwas von beiden steckt auch in ihm. Es wäre Übertreibung, ihn auch nur annähernd jenen beiden gleichstellen zu wollen. Höchstens wäre dies im künstlerischen Temperament möglich, das aber in diesem Falle keinen entsprechenden Boden fand. Nichts könnte schlagender als die Gestalt Münstermans zeigen, daß das gleiche künstlerische Ingenium, gebunden an Ort und Zeit, doch nicht die gleiche Entwicklungsmöglichkeit hat. Münsterman geriet selbst noch in eine Manier hinein, weil Freiheit und Größe der gesetzten Aufgaben fehlten. Insofern allerdings darf er doch wieder als Typus der deutschen, besonders der norddeutschen Kunst um 1600 betrachtet werden, die über die Enge ihrer provinziellen Einstellung nicht mehr hinauskann.

23

Hans Krumper

Patrona Boiariae
München, Residenzfassade

Kaum an einem anderen Künstler kann man die neue Zeit, die in Deutschland heraufgezogen war, so deutlich faßlich machen als an Hans Krumper. Neues und Altes vereinigen sich in ihm, sein Werdegang ist typisch, nicht nur für seine Zeit, sondern auch für die folgenden zwei Jahrhunderte, und die Stellung, die er schließlich erringt, zeigt uns erst den Unterschied zwischen dem Künstlerhandwerker im Mittelalter und dem „akademischen Künstler“ der neueren Zeit.


M·DC·XVI
PATRONA
BOIARIÆ

In seiner Abstammung macht sich alte Tradition geltend. Seine Familie war eine alteingesessene Bildschnitzersippschaft in Weilheim, einem kleinen bayrischen Städtchen an der Grenze bayrisch-schwäbischen Volkstums, das gerade um diese Zeit eine relativ sehr große Anzahl von Künstlern hervorgebracht und besessen hat, auf Grund der wirtschaftlichen Erwerbsmöglichkeiten, die der hier liegende „Pfaffenwinkel" zahlreicher großer und reicher Klöster bot. Sein Vater, der selbst Bildhauer war, zog nach München, und hier wurde der Sohn im Jahre 1587 als „Junge" in Hubert Gerhards Werkstätte aufgenommen — er muß damals zwischen fünfzehn und zwanzig Jahren alt gewesen sein —, wo er das „Maler- und Bosirerhandwerk" lernt. Zu sehen und zu lernen gab es genug in München; es war die erste Blütezeit der großen katholischen Gegenreformationsbewegung, die Wilhelm V. herbeigeführt hatte. In bewußter Staatspolitik wurde die Autorität auf Religion und Fürstentreue neu aufgebaut und Wissenschaft und Kunst, Lehrtätigkeit und Prachtentfaltung in den Dienst dieser Ideale gestellt. Friedrich Sustris, der geniale Niederländer, der allseitige Kunstintendant des bayrischen Hofes, der von den Fuggern an Wilhelm V. empfohlen worden war, hatte die ganze Leitung in der Hand, und mehr oder weniger unter seinem künstlerischen Einfluß entstanden die großen Bauten: Michaelskirche und Jesuitenkolleg, Antiquarium und Grottenhof. Hubert Gerhard stand ihm, der eigentlich Maler und Architekt war, als Plastiker zur Seite. Dieser arbeitete damals gerade an den Figuren in der Michaelskirche, am Grabmal Kaiser Ludwigs des Bayern, am Wittelsbacher Brunnen im Residenzhof und dem Brunnen auf dem Rindermarkt. In Gerhard besaß der junge Krumper einen erstklassigen Lehrer, der aber offenbar auch die Bedeutung seines jungen Schülers erkannt hatte. Denn er wird ihn vermutlich an den Herzog empfohlen haben, der ihn schon um 1590 „umb mehrer Erfahrenheit willen" auf seine Kosten nach Italien schickte.

Nichts ist bezeichnender für die neue Bedeutung derjenigen Schicht, die jetzt Kulturpolitik treibt. Im Mittelalter war es die bürgerliche Zunft, die nach Sitte und Gewohnheit, unter dem Schutze ihrer

weitreichenden und überall Obdach und Unterkunft bietenden Satzungen, jedoch frei und unabhängig, den jungen Mann hinaus in die Fremde schickte. Jetzt ist es die fürstliche Gnadensonne, die schon dem jungen Menschen ihre Gunst schenkt und ihn, bald gnädig, bald ungnädig, auf seinen späteren Wegen begleitet. Sie gibt ihm den so notwendigen Schutz gegen kleinliche, zänkische und neidische Konkurrenz untergeordneter Zunftgenossen, sie hilft dem Begabten, damit er sich durchsetzen kann. Gerade die Wittelsbacher haben in dieser Beziehung eine ungemein glückliche Hand gehabt; neben Krumper finden wir später Brugger, Effner und Cuvillies, die ihren Fürsten den Aufstieg von Anbeginn verdanken.

Nach einigen Jahren kehrt Krumper zurück. Leider wissen wir nicht, wo er in Italien seine Studien getrieben. Aber Venedig, Florenz und Rom, vielleicht auch Mantua dürfte er gesehen haben. Sofort verbessert er seine Stellung durch eine bedeutungsvolle familiäre Verbindung, die vielleicht schon bei seiner Entsendung nach Italien mit hereinspielen mochte; er heiratete 1592 die Tochter des einflußreichen obersten Baumeisters Friedrich Sustris. Nachdem er so dem voraussichtlichen Neid der älteren Kollegen zuvorgekommen war, wurde er Privatarchitekt und Kunstintendant bei Herzog Wilhelm. Allerdings, zunächst hatte er wenig Vorteile davon; denn Herzog Wilhelm mußte 1597 wegen einer ungeheuren Schuldenlast, von den Ständen gezwungen, die Regierung niederlegen und seinem Sohne Maximilian übergeben, der zunächst den ganzen Kunstetat einschränken und fast den ganzen Kunsthofstaat auflösen mußte. Hubert Gerhard siedelte deshalb 1598 nach Innsbruck zu Erzherzog Maximilian über, und Krumper bekam nicht viel zu tun.

Erst als nach einer Periode der Sparsamkeit Herzog Maximilian ihn im Jahre 1609 als Hofmaler mit ansehnlichem Gehalte anstellen konnte, kam seine Zeit. Sustris war 1599 gestorben, Peter Candid scheint auf ihn einen beträchtlichen künstlerischen Einfluß gehabt zu haben, war aber damals schon ein Mann über sechzig Jahre, der bald alt und kränklich wurde, seit 1620 arbeitsunfähig war und 1622 starb. So fiel, wie von selbst, die künstlerische Intendantenstelle an

Krumper. Er vollendete vor allem die Werke, die Hubert Gerhard und dann auch Reichel unvollendet gelassen hatten, so das Grabmal des Kaisers Ludwig des Bayern, das in der Münchner Frauenkirche über der alten Grabplatte Erasmus Grassers prunkvoll in Bronze mit großen Grabwächtern aufgebaut wurde, dann auch das Grabmal des Fürstbischofs Philipp Wilhelm von Regensburg im Regensburger Dom. Eine Reihe kleinerer und größerer Bronzeepitaphien in München und seiner Umgebung wurden auch im zweiten Jahrzehnt von ihm gefertigt, darunter die große Grabplatte des Herzogs Ferdinand, die sich heute in der Heiliggeistkirche befindet. Aber bald ging er zu größeren Aufgaben architektonischer Art über. Jetzt wissen wir aus allmählich aufgetauchten Archivalien, daß er der eigentliche Schöpfer der Münchner Residenz ist, daß er Innenentwürfe und Stukkaturen fertigte, daß er Kirchen baute, Bilder malte und kunstgewerbliche Vorzeichnungen lieferte. Er war eben vom Jahre 1610 bis 1634, in dessen Frühjahr er gestorben zu sein scheint, der eigentliche Kunstorganisator Münchens, der in einer sehr fruchtbaren Tätigkeit für ganz Bayern künstlerisch tonangebend wurde, sogar darüber hinaus wirkte; denn er hat sich bei der Konkurrenz der Jesuitenkirche zu Köln beteiligt und wurde beim Einsturz der Universitätskirche zu Würzburg wie bei Einrichtung des goldenen Saales im Rathaus zu Augsburg zu Rate gezogen. Für die Stilbildung des werdenden Barocks in Süddeutschland ist gerade Hans Krumper von ausschlaggebender Bedeutung.

Um so mehr müssen uns die verschiedenen künstlerischen Einflüsse, die auf die endliche Gestaltung dieses seines Stiles einwirkten, besonders interessieren. Von seinem Vater, der doch aus ländlicher Provinzkunst kam, dürfte er vielleicht schon als Lehrjunge in dessen Werkstatt noch manchen geheimen Rest gotischer Tradition übernommen haben. In der Münchner Atmosphäre sind ihm diese Eindrücke zunächst entschwunden. Denn Sustris war ein ausgesprochener italienisch-niederländischer Manierist, der sich aus den Errungenschaften der Hochrenaissance nach den Lehren der Vasarischule eine äußerst elegante, flüssige, leichtbewegte Art angeeignet hatte, die in

seiner dekorativen Grazie schon beinahe etwas vom Rokoko an sich hat. Von Hubert Gerhard konnte er dagegen den monumentalen Sinn lernen, der für Deutschland etwas ganz Neues war. Große mächtige Formen, Leidenschaft, Kraft, Sinnlichkeit, ausgezeichnete Atelierschulung hat er dort mitnehmen können, was alles nochmals auf seiner italienischen Reise, wo er sicher bei Giovanni da Bologna war, verstärkt werden mußte. In München kam er dann aber unter den Einfluß des niederländischen Malers Peter Candid, der ihn in eine weichere, malerische, weniger harte Richtung hinüberführte. Damit werden aber alte Tendenzen deutscher Art wieder in ihm lebendiger, die sich mit einem neuen Barock verschmelzen und so in seinen scheinbar italienisierenden Schöpfungen doch die heimische Gesinnung deutlich durchblicken lassen.

Nichts könnte für diese Art und Gesinnung kennzeichnender sein als die Patrona Boiariae, die Bronze-Muttergottes, über der ehemaligen Wache an der Residenzfassade zu München. Nach der Inschrift ist sie 1616 aufgestellt worden, also nur einige Jahre später als die Muttergottes auf der Mariensäule, die 1613 Hubert Gerhard für einen Altar in der Frauenkirche geschaffen, von wo sie dann 1638 als Exvoto für Errettung von einer Pestseuche auf dem Marienplatz auf eine Säule übertragen wurde. Allerdings ist dies letztere Wahrzeichen Münchens nicht aus Bronze, wie es immer heißt, sondern aus Silber, das nur jetzt oxydiert ist. Stilistisch ist der Gegensatz von dieser klassizistisch beherrschten Marienplatz-Madonna zu der barocken Residenzfassaden-Maria ungemein interessant, weil er den Unterschied von Hubert Gerhard und Hans Krumper ganz klar erkennen läßt und damit auch die nationale Differenzierung.

In Hubert Gerhards Schöpfung lebt der italienische Geist des Manierismus noch auffallend stark nach, der flüssige Formen, Eleganz, kühle Zurückhaltung, internationale Überlegenheit bedeutet, eben das, was man vielfach als Akademismus bezeichnet. Man muß darunter nicht immer etwas Verächtliches verstehen, sondern es ist zum guten Teil das von Schule zu Schule oder im späteren Sinne durch die Akademie übertragene verfeinerte, kultivierte Formgefühl. Bei der Maria

von der Rathaussäule dokumentiert sich diese Geschmacksrichtung in der eleganten, etwas in der Länge übersteigerten Gestalt, dem eng anliegenden Untergewand, das auf antike Weise gegürtet ist, den antikisch kühlen, unbewegten, breitflächigen Gesichtszügen, der gezierten Pose der Hände, dem eleganten Stehen der Füße, dem geschmackvoll drapierten Mantel und der leichten Einziehung der Stoffmassen an den Füßen. Anderen Anregungen entnimmt Gerhard das freie Fluten des Haares über den Rücken oder die heitere Lebendigkeit des Kindes. Hier dürfen wir schon nordische Tendenzen sehen. Der Geist, aus dem diese Madonna jedoch im Ganzen erwächst, kommt aus einem antikischen Humanismus, dem äußere überlegene Haltung die Hauptsache ist.

Und eben damit bricht Hans Krumper. Zum Formalen tritt ein neuer Stimmungsfaktor, den wir vielleicht als „leutselig" bezeichnen dürfen. Gewiß ist diese Madonna an der Residenzfassade eine hohe, eine königliche Frau. Ihre Königlichkeit erwächst aber aus der Natur, und ihr Herz sagt ihr, daß es andere gibt, die bedrückt und beladen sind, zu denen man sich milde und tröstend hinabneigen muß. Und das spricht aus dieser edeln Geste, die nicht über die andächtige Menge weggleitet, sondern gnadespendend Menschheit und Göttliches verbindet. Gerade in diesem Inbeziehungsetzen liegt ein wesentliches Element des Barocks, das immer mit dem theatralischen gleichgesetzt wird, manches von diesem auch hat, aber nicht völlig identisch mit ihm ist. Eben dieses Element zusammen mit dem prunkvoll Pompösen hat diese Kunstrichtung so sehr im Volke, wenigstens in dem Süddeutschlands und Italiens, verankert. Man liebt bei aller Gemütlichkeit und Menschlichkeit doch die Pracht und Würde der führenden Gesellschaftsschicht. In dieser Auffassung, die durch die neue bewußte Sinnenfälligkeit der katholischen Gegenreformation mit ihrer psychologischen Einstellung auf volkstümliche Strömungen nochmals gepflegt wird, sieht man auch seine Heiligen, vor allem die Muttergottes, die, ebenso wie der heilige Michael, der Bekämpfer des Widersachers der göttlichen Autorität, einen ganz neuen Kultsinn bekommt. „Maria" ist ja der Kampfruf der katholischen Partei

im Dreißigjährigen Krieg geworden. Dies ist wohl auch der eigentliche Grund gewesen, warum diese Muttergottes im Jahre 1616 an die Residenzfassade gekommen ist, kurz vor dem Ausbruch des Religionskrieges, als schon immer vernehmbarer das Donnerrollen des kommenden Geschehens zu hören war.

Wohl aus bewußtem Willen des Herzogs Maximilian hat man die Figur als Trutz- und Schutzgestalt an das Haus des Herrschers gestellt, der selbst das ewige Licht in roter Laterne davor gestiftet hat, das bis heute mit Ausnahme weniger Monate in der Revolution dort brennt. Es ist die alte süddeutsche und altbayrische Idee, ein religiöses Schutzbild am Hause anzubringen. Durch einen glücklichen Fund wissen wir, wie der erste Entwurf, den Hans Krumper skizzierte, ausgesehen hat. Gleich an einem anderen bürgerlichen Haus — man findet diese Art zahllos oft in Süddeutschland — sollte zwischen zwei Fenstern die Muttergottesfigur in einer Nische stehen, darunter eine Votivtafel und dann eine kleine Laterne. Aus diesem heimischen Motiv macht dann Krumper in bewußter Steigerung eine barocke Monumentalanlage mit Sockel, Pilaster, Architrav, Gesims, glücklich verbunden damit im Sockel eine Bronzelaterne. Auch die Figur wird vom ersten Entwurf und über die Anregungen seines Lehrers hinaus gesteigert. Es ist nicht mehr die dem Irdischen doch etwas entfremdete, elegante Gestalt, sondern aus der Natur holt er sich das Vorbild einer breiteren, volleren Figur heimischen Blutes; über die Züge gleitet ein gütiges Lächeln, breit flutet der Mantel in malerischem Reichtum. Und ebenso kommt aus heimischer Freude an Schmuck und verklärender Illusion die üppige Krone und der Sternenkranz. Die ganze Komposition wird lebhafter, bewegter gestaltet, wie der linke ausgestreckte Arm und der vorgestellte rechte Fuß in Kontrast stehen, wie der Halbmond schräg zur Figur gestellt wird und das Zepter die Rahmung überschneidet, das Kind gleichsam über die rechte Hüfte der Mutter nach unten zu gleiten scheint. Das Kind ist überhaupt voll von lebendigem, zappelndem Leben, Hilfsbereitschaft mit Würde verbindend. Eine eigene malerische Fülle, eine sinnenfrohe Frische, eine menschliche Güte liegt bei allem Pathetischen

über dieser schönen Gruppe, die zum erstenmal wohl jene eigene Note angeschlagen hat, die vom Italienismus zu einem heimischen Barock führt. Die menschliche Wärme empfinden wir wieder, die wir solange vermißt. Nicht äußerlich, sondern innerlich setzt diese Muttergottes das Mittelalter fort. Was dort verhalten, versonnen, im Schreine des inneren Erlebens verschlossen war, das verströmt sich nun in verschwenderischer Verausgabung. Hinter beiden steht aber ein seelisches Leben als eigentlicher Beweggrund. Das Formale wird nur die Ausdrucksmöglichkeit des inneren Gefühles, und damit ist die eigentliche humanistische Renaissance im deutschen Kunstleben überwunden.

24

Christoph Rodt

Prophet

Günzburg a. d. D., Städtisches Museum

Den Gegenpol zum Hofkünstler Krumper, der sich aus kleinen Verhältnissen zum hochangesehenen, einflußreichen Mann und Universalkünstler durchgerungen hat, bildet ein Mann wie Hans Rodt, dem niemals ein günstiges Geschick einen Weg aus der Enge seines Landstädtchens bot. Sein Vater war der Schreiner und Zöllner Christoph Rodt in Neuburg a. d. Kammel, einem ganz unbedeutenden Orte, südöstlich von Ulm. Irgendein gelegentlicher Zufall mag den begabten Jungen in eine Künstlerwerkstatt geführt haben, vermutlich in die des Hans Leonhardt Waldburger, des Hofbildhauers in Innsbruck, mit dem wohl durch die österreichische Herrschaft in der Markgrafschaft Burgau irgendeine Verbindung sich gab. Mit seinem Stil und dem seines berühmteren Sohnes Hans Waldburger in Salzburg hat seine spätere Kunstweise manches Verwandte. Nach der Lehrzeit kehrt er wieder in sein Heimatstädtchen

zurück, weil er wohl niemand gefunden, der größeres Interesse an ihm genommen, und wirkt da recht und schlecht nach dem, was er gelernt, und nach dem, was er selbst ersinnt, für die Wünsche einiger benachbarter Klöster und einiger Landadligen, die in dem protestantisch gewordenen Ulm nicht mehr die geeigneten Kräfte finden und deshalb ihre Wünsche diesem Meister in dem kleinen Städtchen anvertrauen, der nun das Gebiet zwischen Donau, Iller und Mindel versorgt. Allerdings, die bedeutendsten Herren dieses Gebietes, die Fugger, hatten, soweit wir sehen, nichts für diesen bescheidenen Meister übrig; ihre Ansprüche gingen auf einen kultivierteren, internationalen Stil. Gerade diese Zersplitterung in konfessionell geschiedene Territorien mit Herren der verschiedensten Ansprüche und Bedeutung mag verursacht haben, daß sehr viele Künstler dieser Zeit nicht mehr in die früheren Zentren der Kunst ziehen, sondern in kleinen, vorher und nachher kaum mehr beachteten Orten leben, wo sie, je nach Glück oder Mißgeschick, zu einer großen Exportwerkstätte kommen wie die Kern und Juncker, oder unbeachtet dahinvegetieren.

Rodts Tätigkeit scheint nicht über das enge Gebiet hinausgereicht zu haben. Seine erste nachweisbare Arbeit ist der Altar von Illertissen, den Ferdinand Vöhlin von Frickenhausen im Jahre 1604 stiftete. Die Vöhlins waren ein Augsburger Patriziergeschlecht, das in Neuburg ein Schloß besaß. Der alte Christoph Rodt wohnte in ihrem Gebiet, und so war es naheliegend, daß sie dem jungen Meister, der sich wohl kurz vorher in Neuburg niedergelassen hatte, dies Werk übertrugen. Es ist ein großer, etwas in die Breite gehender Altar, der einen niederen Chor ausfüllen mußte, in dem noch viele verborgene Gotik steckt.

In der Nachbarschaft finden wir ähnliche Stücke: in der Schloßkapelle zu Neuburg eine interessante, etwas bizarre und zusammengestellte Kreuzabnahme, in der Illertissener Pfarrkirche eine kleine Marienfigur, in Edelstetten eine Marienstatuette, eine etwas größere in Freinshausen bei Schrobenhausen. Aus dem benachbarten Städtchen Weißenhorn sind vier prachtvoll lüstrierend bemalte Apostel-



statuetten ins Bayrische Nationalmuseum gelangt. Das Mißgeschick hat den Werken Rodts wie vielen anderen Kunstwerken dieser Zeit, weil man sie nicht würdigen konnte, übel mitgespielt. Größere Altäre für das Kloster Wettenhausen wurden abgerissen; zwei bedeutungsvolle Propheten haben sich im Städtischen Museum Günzburg a. D. erhalten. Von einem späteren großen Altar in Gundelfingen, 1623—25 vom katholisch gewordenen Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg gestiftet, sind nur einige Fragmente auf uns gekommen, die augenfällig zeigen, wie dieser Meister in seinem abgelegenen Wirkungskreis zwar zu einer größeren, geschlossenen und wuchtigeren Form strebt, aber dabei erlahmt, verbauert, vergröbert, das Schicksal, das so vielen damaligen und späteren Meistern, die nicht im Blutumlauf eines Kunstzentrums schaffen durften, begegnete. So sinkt Christoph herab, wo ein anderer in günstigeren Verhältnissen emporsteigt. Die schlimmen Zeiten des immer bedrohlicher werdenden Krieges nahmen auch ihm die Aussichten für bessere Existenz. So bewarb er sich schließlich 1625 um den markgräflich-burgauischen Zöllnerposten in Großkötz bei Neuburg, den sein Vater schon besaß, und als dieser kurz darauf starb, wurde er ihm auch übertragen. Als solcher ist er dann 1634 gestorben, nur noch kleiner Beamter, er, der einmal eine Künstlerwerkstatt mit zeitweise sechs Gesellen beschäftigt hatte.

Seine Prophetenfigur aus Wettenhausen, die heute mit ihrem Gegenstück im Günzburger Museum steht, mag uns seinen barocken Stilwillen verstehen lassen. Dieser ländliche Meister hat nun gar nichts von der raffinierten, selbstsicheren, vornehmen Kunst der städtischen Künstler an sich. In gewisser Beziehung ist er ein bißchen ruppig, verwildert, ungefüg, obwohl er doch durch die Renaissance gegangen. Die kontrapostische Bewegung des vorgeschobenen linken Knies und der zurückgezogenen linken Schulter, das etwas geziert pathetische Fassen der seitlich gestreckten Hände, die starken Biegungen in den Gelenken künden von dieser neuen Schulung. Auch das unruhige Gezack der umgrenzenden Linie ist aus dem Manierismus der Zeit herübergenommen. Und trotzdem wirkt die Gestalt schon wieder

gedrungener, kubischer in einer blockartigen Geschlossenheit. Um so mehr gewinnt die Innenzeichnung, ganz ähnlich wie in der Spätgotik, neues Leben, allerdings daß jetzt die splitterigen, unruhig flakkernden Linien des dünnen Gewandstoffes nicht mehr über glatte Flächen laufen, sondern in stark betonten Wölbungen gleiten und so doch wieder das Plastische betonen. Schließlich trägt auch diese Stilisierung nur zu dem eigentlichen Zweck des Künstlers bei, das seelisch unruhige Innenleben seiner Gestalten zu steigern.

Im Kopf spricht sich diese Ausdruckskunst am stärksten aus. Düster, dumpf, heroisch kämpfend und ringend; kein fröhliches, siegesgewisses Strahlen und Triumphieren, sondern ein düsteres Sorgen und leidenschaftliches Wühlen, das scheint diesem kleinen Dorfkünstler um 1610—20 das Wichtigste bei der Charakterisierung seiner religiösen Gestaltungen. Wie sich die Augenbrauen hackenförmig zusammenziehen, die Augen bohrend aus den Höhlen schauen, das Haar verworren flattert, das gibt diesen Gestalten die schwermütige und schwerblütige Note. Das Frühbarock vor dem Dreißigjährigen Kriege hat noch nicht den hellen Triumphton des römischen Barocks. Freudlos steht es bei so vielen deutschen Künstlern dieser Zeit zwischen den folgenschwersten Ereignissen deutscher Geschichte. So können uns diese kleinen Meister der abgelegenen Orte mehr von deutscher Tragik künden als diejenigen, die unter einem momentanen Sonnenblick standen.

VIII

Barockes Pathos

Ungefähr 1650—1730

Der Dreißigjährige Krieg hatte in den weitesten Gebieten Deutschlands jegliche Kunstübung unmöglich gemacht. Nur in Österreich geht die Entwicklung weiter, allerdings ziemlich abgeschlossen, aber doch in ihrer eigenartigen Ausprägung über das Provinzielle beträchtlich hinausragend. Im Hochaltar des Doms zu Gurk (Steiermark), der in den bösesten Kriegsjahren 1626/31 von dem einheimischen Bildhauer Michael Hoenell gefertigt wurde, bricht trotz des schweren italienisierenden Architekturaufbaues in dem mächtigen Mittelbild der Himmelfahrt Mariens wieder die flackernde Unruhe nordischen Empfindens durch, die in gewissen strudelnden Kompositionen und Eigenmächtigkeiten ornamentaler Dekoration wie eine Fortsetzung des Zwettler Altares anmutet, der gerade hundert Jahre vorher entstand.

Im Salzburgischen und Innviertel waren die Träger dieser Übergangszeit zwei schwäbische Bildhauerfamilien, die vor dem Wüten der Schweden 1632 nach dem ruhigeren Osten flüchteten. Es ist dies einmal Hans Schwanthaler (eigentlich Schwabenthaler), dessen bedeutender Sohn Thomas 1634 in Ried geboren wurde, der Stammvater der berühmten Familie bis auf Franz Schwanthaler, den klassizistischen Bildhauer Ludwigs I. Die andere Familie waren die Zürns, von denen Martin und Michael aus dem Wirkungskreis ihres Vaters Zürn aus Waldsee im schwäbischen Vorderösterreich zu ihrem Bruder August nach Wasserburg am Inn flohen. Später lebten sie in Burghausen. Von ihnen geht ein ununterbrochener Strom der Ent-

wicklung bis auf Guggenbichler, den großen Barockmeister Oberösterreichs. Auch sie gehen von den Werkstätten der sogenannten Spätrenaissance um 1600 aus, deren manieristische Lehren sie mit der immer noch latenten Gotik zu einer barocken Erregung steigern. Ihren letzten Impuls bekommt dann diese Richtung durch eine allgemeine europäische Bewegung.

Nach dem Kriege regte sich überall in Deutschland der elementare Wille zum Wiederaufbau. Jahrzehntelang war nichts mehr an dem Vorhandenen geschehen, die Kirchen, Paläste und Bürgerhäuser, die Befestigungen und Stadtanlagen waren vernachlässigt und verkommen. Dies mußte man um so schmerzlicher fühlen, als jenseits der Alpen, wohin man vor allem in Süddeutschland die lebhaftesten geistigen, religiösen und politischen Beziehungen hatte, eine neue, berauschende, sinnenfällige, farben- und klangfrohe Kunst erwachsen war, das römische Barock. Für den Nordländer, der aus seiner Heimat nach Italien kam, mußte der Gegensatz zwischen seinem zerrissenen Wollen und Versuchen und dieser allumfassenden, einheitlichen und konsequenten Bewegung geradezu schneidend empfunden werden. In Deutschland standen in den damals noch überaus zahlreichen romanischen und gotischen Kirchen — man denke nicht nur an die Städte, sondern ebensosehr an die großen Abtei- und Klosterkirchen — neben so vielen kunstvollen, aber altertümlichen Gemälden und Figuren die neuen Werke des sechzehnten Jahrhunderts nur vereinzelt, unorganisch und häufig nicht in der besten Qualität. In Italien hatte dagegen ein Zeitwille von intensivster Gewalt einen ehrwürdigen St. Petersdom beseitigt, um das hinstellen zu können, was der neueren Generation als ihr Ideal von Größe und Kunst vorschwebte. Und diese Kunst war zudem erfüllt von einer starken geistigen Bewegung, die nach innerlicher Überwindung der beängstigenden Fährnisse der Zeitströmungen, des antichristlichen antikischen Humanismus und des antihierarchischen und antipäpstlichen Protestantismus, zu einer neuen Synthese gekommen war, ja gerade in dem größten Geisteskampf, den die Neuzeit zu führen hatte, sich neu gestärkt, gefestigt und geformt fühlte. Was wollten dann alte Kunsterinnerungen,

die zudem damals nicht ästhetisch-künstlerisch, sondern nur historisch-antiquarisch gewürdigt werden konnten, gegenüber diesen Dokumenten eines neuen Lebensgefühles, das zudem ähnlichen Bestrebungen in deutschen Landen in manchem verwandt war?

Ein geistlicher Fürst, der Bischof von Bamberg war es, der sofort nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges Künstler berief, um seine Kathedrale im neuen römischen Sinn umzugestalten. Was Joachim Sandrart und Justus Glesker dort getan, das geschah in den Jahrzehnten bis 1730 in allen großen Kirchen Süddeutschlands, in den großen Bischofssitzen, Abtei- und Klosterkirchen Bayerns, Frankens, Schwabens, Österreichs und Schlesiens. Wir mögen heute manchmal antiquarisch sentimental um das Vernichtete, unter dem in zahlreichen Fällen auch ganz hervorragendes Alte sich befand, trauern. Andererseits müssen wir die ungeheure Kraft und Überzeugung bewundern, mit der eine Zeit unproblematisch und siegesgewiß ihr Schönheitsideal allem Alten aufzuprägen verstand. Die heutige Zeit kann dies in ihrer historizierenden Einstellung kaum mehr würdigen, um so weniger, als ihr ein einheitlicher Stilwille mangelt und sie in jedem Einzelfalle einer Erneuerung und Umgestaltung nur unsicher experimentiert.

Der neue Stilwille ging vor allem auf eine wuchtige, üppige Festlichkeit aus. Das Gequälte, Verzettelte, überladene, häufig Düstere und Freudlose der bisherigen Kunstrichtung in Deutschland wird von einem echt südländisch lautem Jubel abgelöst, der das Kleinste wie das Größte erfaßt. Nicht mehr wie in der Gotik, wo doch in gewisser Hinsicht Schreinfigur, Tafelbild, Sakramentshäuschen, Taufstein und Wandfresko nebeneinander standen, ist alles für sich zu schauen und auszukosten, sondern wie ein Rausch erfaßt ein elementarer, brausender und klangvoller Gesamteindruck den Besucher des Gotteshauses. Dekorativer Schwung, pathetische Gesten, stimmungsvolle Beleuchtungseffekte sollen sofort den Eindruck einer Illusion hervorrufen, der nicht allzuweit von den lauten und bewußten Effekten des Theaters entfernt ist. In diesem Zusammenklang von Raum, Licht, Farbe, Bewegung und Gefühl kann natürlich das Einzelne als solches kein

Sonderleben mehr führen, sondern es wird von Anfang in die Gesamtwirkung eingestellt und ihr untergeordnet. Gerade dieses vollständige Ineinanderübergehen macht die ungeheure Einheitlichkeit der neuen Kunst aus.

Eine neue Religiosität gibt dieser Kunst ihre innere Kraft. Auch hier ist der Abstand von der Religiosität der mittelalterlichen Kunst ein grundsätzlicher. Das Demutsvolle, Selbstverständliche und rein Innerliche der mittelalterlichen Kunst hat eigentlich nie auf die Wirkung nach außen Bedacht genommen. Selbst die wildbewegten Gruppen der spätesten Gotik leben nur aus einer inneren Erregtheit heraus. Jetzt ist die religiöse Kunst wohl in erster Linie auf die Wirkung nach außen hin berechnet. Sie will den Menschen erfassen und mit allen suggestiven Mitteln auf ihre Seite ziehen. Man verzichtet weder auf die überredende Geste von Miene, Hand und Körper, weder auf rauschende Kleiderpracht, Wolkenberge und Engelsreigen. Das Wunderbare, Geheimnisvolle fährt wie ein Blitz mit Donner und Erstarren hernieder, und ebensosehr wird das Fürchterliche eines Martyriums bis zum Peinlichen des Entsetzens nacherlebt. Natur und Übernatur muß in gleicher Weise beitragen, den Menschen nicht nur seelisch, sondern bis zu visionären Ekstasen seines Körpers zu erschüttern. Das ganze Sinnen- und Nervenleben dort einzuschalten, wo das sinnliche Wahrnehmen in ein geistliches Schauen übergeht, war ein Hauptgrundsatz der katholischen Gegenreformation, wie sie besonders von den Jesuiten nach Deutschland gebracht wurde. Kunst und Theater, Literatur und Lehrtätigkeit treten in eine unmittelbare Verbindung mit einer religiösen Durchsetzung des ganzen Lebens. Die Scheidung von Irdischem und Überirdischem, die der Humanismus doch eigentlich bezweckte, sollte damit überwunden werden, und sie ist auch zum guten Teil überwunden worden, wenn wir nur die Wirkung auf das Volk und seine Kunstäußerungen verfolgen. Gerade dieser aus der Fremde übernommene Stil hat die breitesten Massen gepackt. Er ist es, der noch einmal einen sehr großen Teil des deutschen Volkes für zwei Jahrhunderte in einem künstlerischen Gefühl erfaßt und zusammengehalten hat.

Anfangs kommt dieser Stil noch in direkter Übertragung aus Italien und Rom nach Deutschland. Die schweren, wuchtigen Figuren, wie sie Justus Glesker in Bamberg an die Altäre stellte, oder Egid Asam in seinen bayrischen Kirchen, zeigen den stärksten Zusammenhang mit der leidenschaftlichen Kunst, wie sie vor allem Bernini in Rom zu einem internationalen Stile geformt hat. Die römische Art bleibt jedoch nicht allzulange in dieser Ausprägung erhalten. Deutsche Anschauung macht sich bald wieder stärker geltend. Jedoch bilden sich die bestimmten landschaftlichen Schattierungen im Stilcharakter lange nicht mehr so stark aus. Zwischen den einzelnen Gruppen sind nur nuancenhafte Unterschiede, die mehr durch den Charakter bestimmter Lehrer entstehen, als durch die Verschiedenheit des Volkstums.

Die Einheitlichkeit der Bewegung verwischt diese Unterströmungen, die um so weniger sich Geltung verschaffen können, als die Verbindung unter den Werkstätten der einzelnen Landschaften sehr lebhaft wird. Neben Würzburg, Bamberg, Frankfurt, wo Justus Glesker, Johann Philipp Preiß, Johann Heinrich Mutschelle, Balthasar Estenbauer tonangebend sind, stehen die bayerischen schwäbischen Lande mit Balthasar Ableitner, Andreas Faistenberger, Egid Asam, Greif, Prötzner und der Familie Feichtmayr in Schongau. Noch bedeutungsvoller werden die österreichischen Lande. In Salzburg erwachsen neben Giovanni Antonio Dario und Bernhard Mändel in zwei ganz hervorragenden Meistern, Meinrad Guggenbichler und Balthasar Permoser, der dann sein Wirkungsfeld in Sachsen findet, die eigentliche Blüte der deutschen Barockbildhauerei. Die Bestrebungen schließen sich in Wien und Prag am vollständigsten zu eigentlichen, schulmäßigen Mittelpunkten zusammen, die dann folgerichtig zur Gründung der Wiener Akademie 1705 führen. Die berühmte Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben zu Wien, die anläßlich einer Pestseuche 1687 gestiftet wurde, vereinigt fast alle bedeutenden österreichischen Kräfte: Paul von Strudel, Mathias Rauchmüller, Johann Frühwirth, Franz Ignaz Bendl. Das lebensfrohe Element Deutschösterreichs hat gerade diesen Meistern die quellende Kraft und Festesfreude gegeben. In Prag und Schlesien arbeiten die beiden Brokoffs, Vater und Sohn, und Mathias

Braun von Braun. Die Fürstenhöfe des Absolutismus bieten den Künstlern die Möglichkeit der Entwicklung. Auch der preußische Hof, der sich am meisten in Kunstpflege zurückhält, weil er sein Augenmerk auf rein staatspolitische Ziele richtet, hat den einzigen großen Barockkünstler Norddeutschlands in seinen Schutz genommen: Andreas Schlüter, dem sich sein Arbeitsgebiet nur in der Staatsrepräsentation erschloß, vor allem in dem genialsten Reiterdenkmal der Barockzeit: dem des Großen Kurfürsten auf der Schloßbrücke zu Berlin. Nichts könnte die Trennung in zwei Hälften deutscher Kulturentwickelung stärker illustrieren. Norddeutschland hat sich nicht nur wegen seiner anderen religiösen Einstellung von der Barockbewegung ferngehalten, sondern kühleren Temperamentes lehnt es eine äußere Manifestation seines inneren Erlebens ab und schafft zäh und ausdauernd an einem anderen staatspolitischen, philosophischen und intellektuellen Aufbau Deutschlands. Süddeutschland, lebhafter, wärmer und sinnenfroher, baut sich eine illusionistische Welt der Schönheit auf, die über so vieles Übel der Zeiten hinwegtäuscht und das Leben froher und lebenswerter gestaltet. Lange Zeit hat man diese letztere deutsche Sonderart überhaupt nicht sehen wollen. Aber auch sie hat ihre fundamentale Bedeutung in der kulturellen Entwicklung des deutschen Volkes.

Eine gewisse Wandlung bringt das Barock auch für die inhaltlichen Darstellungen in der Plastik. Noch stärker treten die rein erzählenden Reliefs aus der Bibel und Legende zurück. Große repräsentative Figuren der Apostel, der Heiligen, dann aber vor allem Allegorien jeglicher Art machen den Hauptteil der künstlerischen Aufgaben aus. Rein profane Darstellungen, selbst Porträtbüsten bleiben, in Deutschland wenigstens, in der Minderzahl, eher werden sie in Verbindung mit pompösen Grabdenkmälern angebracht. Neue Aufgaben boten vor allem öffentliche Denkmäler, die Brunnenanlagen, die sogenannten Pestsäulen (Dreifaltigkeitssäulen), Brunnenfiguren und nach 1700 auch Figuren für Garten- und Parkanlagen. Die immer noch vorhandene Vorliebe für antike Figuren und Szenen schafft sich ein neues Arbeitsgebiet in der Elfenbeinplastik, die eine ganz neue Blüte seit



der frühmittelalterlichen Zeit erlebt. Doch hat jetzt das Elfenbein einen ganz neuen Reiz als Material erhalten, der im Zusammenhang mit einer gewissen lüsternen Erotik steht.

25

Justus Glesker

Johannes der Täufer
München, Bayrisches Nationalmuseum

Über Justus Gleskers Werk ruht das Verhängnis, daß spätere Generationen soviel davon vernichtet haben; sonst würde sein Name bekannter sein, als dies bisher der Fall war.

Er stammte aus Norddeutschland. Im Wesergebiet, wo um 1600 eine außerordentlich rege handwerkliche Bildhauertätigkeit für holzgeschnitzte Häuser und für Inneneinrichtungen festzustellen ist, wurde er zwischen 1607 und 1620 in Hameln an der Weser als Sohn eines Bildschnitzers Justus Glesker geboren. Bei den regen Beziehungen, die Norddeutschland künstlerisch mit den Niederlanden unterhielt, zog es ihn in seinen Lehrjahren zuerst dorthin und später zu den großen Vorbildern der Niederländer, nach Italien, besonders nach Rom. Hier hat vor allem die überwältigende Kunst Lorenzo Berninis Eindruck auf ihn gemacht. Der große Bildhauer stand damals, in den dreißiger und vierziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, auf der Höhe seines Könnens. Möglich, ja sogar wahrscheinlich, daß Glesker selbst bei ihm arbeitete. Denn der Stil, den er dann in Deutschland pflegte, geht unmittelbar auf Berninis Kunst zurück.

Um 1648 hat Glesker sich in Frankfurt am Main niedergelassen. Erst nach einer größeren Ausbildungszeit im Ausland hatte damals ein aufstrebender Künstler Aussicht, in Deutschland vorwärts zu kom-

men. Ein besonderer Glücksfall brachte ihm gleich zu Beginn einen sehr bedeutenden Auftrag, wohl durch eine persönliche Verbindung mit dem berühmten Maler und Verfasser von bedeutenden kunstgeschichtlichen Werken, Joachim Sandrart, der der Ratgeber des Bamberger Fürstbischofs Melchior Otto Voit von Salzburg bei der Umgestaltung seiner altehrwürdigen Kathedrale war. Von 1648 bis 1653 war Glesker für Bamberg beschäftigt. Damit hatte er sich das Ansehen erworben, als selbständiger Meister in Frankfurt um Bürger- und Meisterrecht einzukommen. Die freie Künstlerluft wie in Italien herrschte in Deutschland auch jetzt noch nicht, vielmehr mußte immer noch, wenigstens in einer bürgerlichen Reichsstadt, der mittelalterliche Weg eingeschlagen werden, um dem Widerstreben der Zunftgenossen zu begegnen, nämlich eine zunftgerechte Bürgerswitwe zu heiraten, was Glesker auch im November 1653 tat. So konnte er im April 1654 Bürger unter der charakteristischen Bezeichnung „Kunstbildhauer" werden. Dieser Begriff, den es bisher nicht gab, sollte den künstlerischen Anspruch des gewanderten Künstlers, der höheren Anforderungen entsprechen konnte, gegenüber dem rein handwerklich und untergeordnet Tätigen dokumentieren. Glesker wurde allmählich ein angesehener und vermögender Mann, der verschiedene bürgerliche Ehrenstellen bekleidete. Aber seine Tätigkeit scheint sich meist auf Kleinplastik, vor allem Elfenbeinschnitzerei beschränkt zu haben, nur daß auch von diesem nichts Nachweisbares auf uns gekommen ist, ebensowenig wie von den Arbeiten, die er um 1670 für die Paulskirche in Frankfurt lieferte. Am 2. Dezember 1678 ist er in Frankfurt gestorben.

Sein Hauptwerk war die innere Erneuerung des Bamberger Domes. Wie Glesker im Sinne einer Gesamtwirkung diese Aufgabe anfaßte, sehen wir schon daraus, daß er in den Georgenchor der romanischen Kirche einen wuchtigen Baldachinaltar stellte, der, nach alten Abbildungen zu schließen, mit seinen gedrehten Bronzesäulen, seinen Figuren und Gehängen ganz im Geiste des Tabernakelaltares Berninis in der Peterskirche in Rom geschaffen war. Vor die Treppen dieses Chores stellte er dann einen Kreuzaltar, der auf das hinter

ihm stehende Grabmal Riemenschneiders für Kaiser Heinrich und Kunigunde in seiner Komposition eingestellt war und auch den Baldachinaltar zur Geltung kommen ließ. Drei weitere Altäre von ihm standen im Peterschor und an Seitenpfeilern. Das, was der bisherigen neueren Renaissancekunst in Deutschland abging, das brachte er: die einheitliche Größe, die auf die Überfülle der Einzelheiten verzichtet und zu einer Monumentalität durch die wirkungsvolle Komposition einiger weniger Motive und Figuren gelangt. Gleichzeitig wird auf eine psychologische und schildernde Einzelbehandlung verzichtet und nur auf eine weittragende Gestensprache Gewicht gelegt.

Von den Figuren Gleskers sind nur einige auf uns gekommen: die große Kreuzigungsgruppe, die vor einigen Jahren nach langer Wanderung wieder in den Bamberger Dom zurückgelangt ist, wo sie im Peterschor auf dem Hochaltar steht; vier Engel und ein Christus Salvator, die in einer Sakristei des Bamberger Domes aufbewahrt werden; und ein Evangelist Johannes, der in die Sammlungen des Bayrischen Nationalmuseums gelangt ist.

Glesker geht in Verfolgung seiner neuen Stilanschauung auf eine Vereinheitlichung des Eindruckes aus. Deshalb negiert er die Buntheit des Tatsächlichen in der Fassung und gibt seinen Figuren einen einheitlichen mattgoldenen Anstrich, der nur die Form ohne Zerteilung sprechen läßt. Eine große Bewegung geht durch die ganze Figur. Der Akt bestimmt in einer ganz anderen Masse wie bisher die Gestaltung. Der Einschlag der Antike, die von Bernini und, wie wir ausdrücklich wissen, auch von seinem Schüler Glesker sehr hoch eingeschätzt wurde, macht sich hierin wie in der Betonung der Muskeln und Gelenke am stärksten geltend. Das antike statuarische Ideal von Standbein und Spielbein bestimmt auch die Stellung dieser Figur. Zwischen lastendem Stehen und freiem Spielen wird klar unterschieden, und aus demselben Gefühl des Gegensatzes wird dann auch im Oberkörper die eine vorgereckte Schulter in der Wirkung und Bedeutung bevorzugt. Nach dem Reichtum des Organischen geht das künstlerische Streben, wie auch in der Durcharbeitung der Einzelheiten im Akte beinahe übertrieben das anatomische Wissen herausgestellt ist.

Die Gewandung hat demgegenüber fast keine Bedeutung. Sie ist bei ihm eine drapierende Nebensächlichkeit, die einige malerische Effekte, wie vor allem die Gegensätze im Stofflichen des Tuches, des Felles und der glatten Haut hinzugibt. Für die Wirkung hat das Gewand gegenüber der Gotik gar keine Eigenbedeutung. Das Seelische bekommt die Figur durch die Bewegung, wie schwärmerisch das Haupt zurückgeworfen wird, wie ein gewaltsames Pathos in der Augen- und Mienensprache lebt, wie eine gewisse Mischung von männlicher Stärke und idealer Schönheit eine sentimentale Note herbeiführt, die zu einer leichten Sinnlichkeit der Grundeinstellung in Beziehung steht. Das herrisch Kraftvolle liegt auch in der starken, energischen Sprache der Arme und Hände, die mit einer fast momentanen Bewegung nach rechts hinüberleiten.

Diese Barockplastik italienischer Einstellung bringt dann auch das wesentlich Fortschrittliche, daß sie von dem mittelalterlichen Reliefstil, der nur eine Hauptansicht kennt, grundsätzlich abkommt. Die Figur ist ins Runde, in den Raum hineingebaut. Von allen Seiten will sie gesehen sein, und auf jede Ausdehnung im Räumlichen macht sie Anspruch. So bekommen die Überschneidungen der Arme und das Vorstellen des einen Fußes, aber auch das Zurückwerfen des Kopfes einen ganz neuen Sinn, weil sie die optische Vorstellung von der einen Sehfläche loslösen und in die Vertiefung des Raumes überführen. Das starke Raumgefühl des Barocks macht sich damit geltend, das auch in der Malerei und Architektur durch verwandte Mittel erzielt wird. Aber auch Licht und Schatten werden bestimmter in die Berechnung der Wirkung einbezogen.



26

Ehrgott Bernhard Bendel

Evangelist Johannes
Nürnberg. Germanisches Museum

Nur in einer gegenseitigen Gegenüberstellung werden die anscheinend so übereinstimmend aussehenden Werke der Barockzeit ihre individuelle Verschiedenheit, die ohne Zweifel auch vorhanden ist, zu erkennen geben. Der italienisierende Glesker ist bei aller Bewegtheit des Zeitempfindens doch ein vorsichtig zurückhaltender Akademiker, der sich in einer guten Schulung bewußt gewisse Vorzüge angeeignet hat, ohne ein übersprudelndes Temperament zu zeigen. Vergleicht man etwa seinen Täufer Johannes mit dem allerdings späteren Johannes des Augsburgers Bendel, so wird man die überlegte Kühle bei Glesker erst fühlen. Das Pathetische bei Glesker ergreift nur Kopf und Geste, bei Bendel erfaßt es dagegen das Ganze. Auch die Gewandung nimmt wieder an dem Gefühlsleben der Figur teil. Es ist der alte deutsche Grundzug, der in der gotischen wie in der Spätrenaissanceperiode eigenwillig zum Durchbruch verlangte. Auch bei Bendel ist es ein neues Wiederaufleben einheimischer Instinkte gegenüber dem nur übernommenen Vorbild einer fremden Schönheit.

Von Ehrgott Bernhard Bendel wissen wir sehr wenig. Um 1660 ist er als Sohn eines Bildhauers Johann Christoph Bendel (Bendl) in Osterhofen in Niederbayern geboren. Von seines Vaters Tätigkeit hat sich nur ein recht schwaches Relief mit der Anbetung der Könige aus dem Jahre 1676 im Bayrischen Nationalmuseum erhalten. Danach hat der Junge bei seinem Vater, zu dem er in die Lehre ging, nicht viel mehr als eine gewisse Handwerkstüchtigkeit lernen können. Möglicherweise hat er aber bei seinen berühmteren Vettern Bendel, die in Prag und Wien um 1700 zu finden sind, als junger Geselle sich weitergebildet, als er sich 1678—84 auf die Wanderschaft begab,

die ihn auch nach Paris und Rom geführt haben soll. In den folgenden Jahren 1684—87 arbeitete er in Augsburg, größtenteils bei einem Bildhauer Jakob Rill, bis es ihm nach Überwindung mannigfacher Schwierigkeiten gelang, die Meisterzulassung zu erhalten. Er hat dann für Augsburg und Umgebung, zuletzt 1733—39 für Kloster Dießen am Ammersee zahlreiche Figuren gefertigt, auch Elfenbeinschnitzereien sollen von ihm gemacht worden sein. Gestorben ist er zwischen 1735 und 1738. Erhalten hat sich wenig von ihm. Für die Stiftskirche St. Georg in Augsburg arbeitete er 1697 vier große Evangelisten und einen heiligen Paulus, die sich jetzt im Germanischen Museum befinden. Zu ihnen gehört auch die von uns abgebildete Figur.

Der plastische Stil des deutschen Barocks hat hier mit all seinen Vorzügen, aber auch Schattenseiten den Höhepunkt erreicht. Die Ekstase wird nicht durch eine Beigabe zu erklären versucht, sondern sie ist etwas Selbstverständliches. Der inspiratorische Geist hat soeben den Evangelisten ergriffen. Wie ein Fieber schüttelt es ihn bis zu den letzten Nervenenden. Die Füße schreiten wie im Traum, die innere Erregung macht sich in der heftigen Gebärdensprache Luft, das Gesicht ist nach oben gerichtet und scheint auf die Stimme des Ewigen zu lauschen. Noch stärker als in der Gestalt selbst kommt das Aufgeregte, Stürmische in der Gewandung zur Geltung. Ein Sturmwind fährt in die schwere, zähe Masse eines dichten Stoffes. Wie Segel blähen sich Falten. Unruhig hin und her geworfen gleitet der Blick über Tiefen und Höhen. Das plastische Bedürfnis ergeht sich mit Vorliebe in dieser Differenzierung der kubischen Masse. An und für sich ist der Block dieser Figur ungemein schwer, drückend, ja in der Proportion fast plump. Aber durch dieses reiche Leben in der Innenzeichnung, durch die tiefen Schattenhöhlen und starken Lichter wird er leichter und erst recht durch die starke Silhouettenwirkung, auf die vor allem die Barockplastik abzielt. Mit einer bewußten Asymmetrie werden die beiden Seiten der Figur verschieden gestaltet, die Rechte nur in einem unruhigen Gezack, die Linke weit ausladend und den Akzent der redenden Geste aufnehmend. Über der breiten Fläche des Mantelzipfels steht die scharfe Ecke des Buches, und darüber wieder die

beweglichere Linie der Hand. Auch wenn man die anderen Partien in der Abbildung zudeckt, würde diese linke Seitenfläche der Figur das Mimische der Gestalt vollkommen verständlich machen.

Das anatomisch Ausgeglichene wie bei Glesker finden wir bei Bendel nicht mehr. Das Studium der Antike tritt in dieser Periode des Barocks wieder zurück. An die Stelle der Rationalität tritt von neuem die Irrationalität, die allerdings nicht selten in eine unangenehme Manier umbiegt, die in geringeren Werken das Barock in den Ruf des leeren Schwulstes gebracht hat. Einige anatomische Fehler, wie die zu große Länge des Unterkörpers, der verlängerte rechte Unterarm, die übergroße Hand und der zu kleine Kopf sind auf Unteransicht berechnet. Bei anderen Figuren, dem heiligen Lukas und dem heiligen Paulus, machen sich größere Willkürlichkeiten geltend, so daß selbst zwei Gesichtshälften ganz verschieden gestaltet werden, nur um eine stärkere Ausdrucksmöglichkeit je nach dem Standort des Beschauers zu erhalten.

Der letzte Rest des Verständnisses für solche Barockfiguren wird allerdings erst dann erschlossen, wenn man sie im dramatischen Gegenspiel an den Wänden der Kirche sieht. Solche Figuren sind nicht für sich komponiert, sondern immer als Gegenstücke, wie sie im heiligen Zwiegespräch einander gegenüberstehen, nicht nur im Seelischen, sondern im Mimischen sich ergänzend. Vor der ruhigen, tektonischen Fläche eines Pfeilers wird dieses elementare Leben erst seine volle Geltung im Gegensätzlichen erhalten. Und hier wird auch die neue Farbwirkung des Hochbarocks begriffen werden können. Das römische Barock setzt seine Kirchen auf Weiß und Gold, das deutsche Barock nimmt dagegen wieder die bunte Vielfältigkeit auf, aber nicht mehr im kleinlichen Sinn der früheren Zeit, sondern auch in einem neuen sonoren Klang. Golden flutet der Mantel, hellrote Lichter wirft das Mantelfutter hinein, während das Untergewand einen schillernden Klang dazubringt, indem die silberne Untermalung grün lasiert wird. Auch dieses bunte Spiel der Farben muß im Zusammenhang mit der farbigen Stuckdekoration der Kirchen gesehen werden.

27

Egid Quirin Asam

Heiliger Karl Borromäus
Straubing, Ursulinenkirche

Das süddeutsche Barock erreicht einen Gipfelpunkt in den beiden Brüdern Asam. Wenn irgend etwas zeigen kann, wie aus einer heimischen Temperamentsanlage durch Befruchtung fremder Art eine letzte Blüte erwachsen kann, so ist es das Leben und Wirken dieser beiden Altbayern.

Ihr Vater Hans Georg Asam war ein handwerklicher Nachahmer des italienischen Hochbarocks in der Art Pozzos. In Stuck und Fresko hat er eine Reihe bayrischer Kirchen ohne größere Genialität geschickt ausgeschmückt. Von seinen beiden Söhnen Cosmas Damian, geboren 1686 in Benediktbeuren, und Egid Quirin, geboren 1692 zu Tegernsee, ließ er einen als Maler, den anderen als Bildhauer ausbilden. Egid Quirin kam in die Werkstatt des damals hochberühmten und viel beschäftigten Andreas Faistenberger in München. Dann gibt wieder einmal die Gunst eines Mäzens den beiden Brüdern Gelegenheit, ihr Können zu erweitern. Der Abt von Tegernsee ermöglicht den beiden Brüdern von 1712—13 in Rom an der Akademie San Luca zu studieren; Cosmas Damian war Schüler des Malers Giuseppi Ghezzi, der in der Richtung Cortonas und Zampieris arbeitete. Von Egid Quirin kennen wir den Lehrmeister nicht. Aber er muß von irgendeinem der Schüler Berninis seinen Stil übernommen haben. Rom war auch für die beiden Bayern, wie damals für die ganze westeuropäische Kunst, die hohe Schule, in der die Ängstlichkeit einer gewissen Provinzialität abgelegt wurde und dafür die Sicherheit und Eleganz, der malerische Schwung und die technische Gewandtheit eines Weltstiles gewonnen werden konnte. Was dem



alten Vater gerade in dieser Hinsicht fehlte, haben die beiden Söhne sich dort angeeignet.

Als sie nach Bayern zurückkamen, arbeiteten sie zuerst einige Jahre in der Oberpfalz, wo ihr inzwischen im Jahre 1711 verstorbener Vater viele Aufträge gehabt hatte. In Bayern selbst gab es damals wenig zu tun, da das Land noch unter den Nachwirkungen des unseligen Französisch-Spanischen Erbfolgekrieges zu leiden hatte. Erst seit 1720 setzen dann in einer ununterbrochenen Reihenfolge die großen Kirchenausstattungen ein, die meist von den beiden Brüdern zusammen ausgeführt wurden. Für die damalige Arbeitsmethode ist dieses Gemeinschaftsverhältnis bezeichnend. Geradezu verblüffend schnell werden große Kirchen in ein bis zwei Jahren umgestaltet. Fresken, Stukkaturen, Holzfiguren, aber auch architektonische Änderungen scheinen den Brüdern überhaupt keine Schwierigkeiten zu machen. Mit einer überraschenden Sicherheit und einer dekorativen Kraft, die ins Geniale geht, werden sie jeder, auch der scheinbar schwierigsten Aufgabe gerecht. Eine altehrwürdige romanische Basilika, wie den Freisinger Dom, wissen sie in Jahresfrist 1723 in ein solch berauschendes Festkleid des Jubels und des Sieges zu hüllen, daß man sich im Innern kaum noch vorstellen kann, wie sie jemals ernst und dunkel ausgesehen haben könnte. Besonders Freising hat die beiden Brüder berühmt gemacht. Sie waren damit als Künstler für Kirchen und Klöster festgelegt. Aldersbach, Gotteszell, Weingarten, Innsbruck, Maria Einsiedel, Prag, kleinere Münchener Klosterkirchen, später Osterhofen, St. Emmeram in Regensburg, Weltenburg, Fürstenfeld, Ingolstadt, Sandizell, haben von ihnen ihre barocke Pracht erhalten. Mit dem kurfürstlichen Hofe haben sie nur in geringer Verbindung gestanden; nur für Schloß Schleißheim haben sie die Deckengemälde in der Kapelle und im Treppenhaus ausgeführt. Egid Quirin hat allerdings im Jahre 1729 um „Hofschutz" nachgesucht. Aber die Bedingung, daß er dann in der „Karlstadt" (dem jetzigen Nymphenburg) sich ansässig machen sollte, war ihm eine zu schwere Verpflichtung. Er baute sich lieber unabhängig auf eigene Kosten ein stukkiertes Haus und eine eigene Kirche in der Sendlingerstraße.

Es ist dies die Johann-Nepomuk-Kirche, eines der schönsten Kleinode deutscher Barockkunst. Nichts kann den idealen Sinn dieser bürgerlichen Handwerker, in denen sich Tüchtigkeit und Biederkeit einte, besser versinnbildlichen.

Egid Quirin Asam ist fast ausschließlich Stukkator und Bildhauer gewesen. Nur gelegentlich einmal hat er zum Pinsel gegriffen. Aber der malerische dekorative Geist, der aus Zeiteinstellung und eigenem Temperament in ihm war, hat seine Schöpfungen immer in engstem Zusammenhang mit der dekorativen und besonders farbigen Gesamtkomposition des Raumes entstehen lassen. In einzelnen seiner zahlreichen Werke geht er bis zum letzten des plastisch überhaupt noch Möglichen. So stellt er in der Klosterkirche zu Rohr (Niederbayern) in den Hochaltar frei und vollplastisch die Himmelfahrt Mariens. Um den offenen Sarkophag taumeln förmlich die wild erregten und erschütterten Apostel, während von zwei Engeln getragen Maria in die Höhe schwebt. Hinter der ganzen Szene flutet ein prächtiger Damastvorhang. Alles ist in farbigem Gips gemacht, mit einer wundervollen Berechnung der Lichteffekte und der Malerei. Ganz ins Phantastische geht die Illusionskunst in der herrlichen Klosterkirche zu Weltenburg bei Kelheim. Die ganze Wirkung geht hier von dem triumphalen Altar aus. Zwischen mächtigen gedrehten Säulen reitet der heilige Georg, gegen den sich der Drache aufbäumt, mitten in die Kirche hinein. Die Figur selbst liegt im Zwielicht. Das Licht fällt verdeckt auf das zurückliegende Wandfresko und reflektiert mit einigen Lichtern die Silhouette des Reiters. Daß eine solche Aufmachung nicht ins Banale und Panoptikumhafte übergeht, wird hier nur durch einen unerhörten Zusammenklang von wuchtigster Form, glänzender Bemalung und überlegtester Beleuchtung erzielt. Nichts ist für Egid Quirin Asam zu kühn. Er setzt auf den Hochaltar der Peterskirche zu München den heiligen Petrus auf der Kathedra und stellt in triumphierender Geste die vier Kirchenväter davor, ja er scheut sich nicht, in Osterhofen neben dem Hochaltar die weibliche Allegorie des Glaubens zu stellen, die in glühendem Zorne die Häresie mit der Geißel züchtigt.

In der Ursulinenkirche zu Straubing, die 1738—41 von den beiden Brüdern Asam gefertigt wurde — Cosmas Damian hatte zwei Töchter als Nonnen in dem Kloster leben —, hat Egid Quirin den Hochaltar in Stuckmarmor gefertigt. In breiter Front nimmt die Vorderwand des einschiffigen, aber durch vier Ausbuchtungen kreuzförmig gestalteten kleinen Kirchleins der Hochaltar ein, der als Zentral- und Blickpunkt des Innern gestaltet wird. Zwei gedrehte Säulen tragen geschweifte Giebel mit einer Art Baldachin. Auf und um die Mensa ist alles nach dem Tabernakel, der das Allerheiligste enthält, eingestellt. Damit wird auch dem Altar, ganz anders als etwa früher in der gotischen Zeit, ein Mittelpunkt in sich gegeben, so daß er nicht mehr nur eine Schauwand bildet. Rechts und links vom Tabernakel knien zwei anbetende Engel, und neben den Säulen zwei Heilige des sechzehnten Jahrhunderts, der heilige Karl Borromäus und der heilige Ignatius von Loyola in anbetender Stellung. Ignatius, ekstatisch verzückt, mit hoch erhobener Rechte, der heilige Kardinal im stilleren Gebete. Die Figuren können nur im Zusammenhange des Ganzen begriffen werden. Die Gestalt des Heiligen schmiegt sich in der Linienführung völlig der wuchtig ansteigenden Seitenvolute an. Fast im gleichen Rhythmus geht der Körper von der Schleppe bis zum Kopfe parallel zum Sockel. Und wie diesem Sockel Ornamente, Profile und Kanten den spielerischen Reichtum geben, so wird in der Gestalt diese Fülle des Schaubaren durch den prächtig rauschenden Fall der Gewänder, durch das Zügige der Faltendrapierung, durch den Achsenwechsel der Figuren hervorgerufen. Es ist nicht mehr die etwas plumpe, aufgeregte Schwere Bendels. Die Entwicklung ist einen guten Schritt weitergegangen. Die Eleganz ist dem Künstler mindestens so wichtig, wie die Kraft der Erscheinung. Auch sonst finden sich Züge, die die wuchtige Monumentalität der vorhergehenden Generation abmildern, wie in der genrehaften Beigabe der beiden Engel, dem kleinen Putto, der das Kruzifix hält, und des größeren Engels, der mit höfischer Grazie und weiblicher Koketterie Schleppe und Barett trägt. Das Gesicht des Kardinals wird psychologisch interessant gemacht. Es ist der feine, empfindsame Kopf eines geistvollen Prälaten,

in dem Aristokratie und geistliche Würde vereint sind. Asam, der erst 1750 gestorben ist, hat gerade in dieser geistigen Einstellung der neuen französischen Richtung einige Konzessionen gemacht, wenn er auch von den Grundlinien des Barocks in einer stärkeren Formfülle niemals abgelassen hat. Die eigentliche Steigerung ins Lebensvolle erhalten diese Figuren erst durch den vollen Farbenakkord. Der strahlende Glanz des goldenen Gewandes und der naturfarbene Fleischton des Gesichtes hebt sich von einer tiefroten Draperie ab, während bei dem Gegenstück des heiligen Ignatius die giftgrüne Casula durch den roten Fleck des flammenden Herzens einen besonderen Akzent erhält. Die Farbengebung ist in diesem deutschen Zweig des Barocks auch von der idealisierenden Monochromie zu einer berauschenden dekorativen Wirkung übergegangen, die das Plastische noch mehr dem Malerischen anzugleichen sucht.

IX

Empfindsamkeit des Rokokos

Ungefähr 1730—1790

Ein ganz ähnlicher seelischer wie formaler Stimmungsumschwung, wie er sich von der Wende vom vierzehnten zum fünfzehnten Jahrhundert einstellte, macht mit einigen zeitgeschichtlichen Verschiedenheiten auch die Wende von der Barock- zur Rokokokunst aus. Die religiöse Hochspannung lenkt um zur gepflegten Empfindsamkeit. Die Übergewalt des Pathos hat sich erschöpft; des Allzulauten, Heftigen, Kraftvollen ist die Überfeinerung der Sinne satt geworden. Man hat dagegen Vorliebe für empfindsame, zärtliche Gefühle, für weiche gedämpfte Stimmungen, für schmiegsame Sentimentalität und traumhaftes Verweilen. Gerade die kirchliche Großplastik hatte bisher die elementare Kraft, das siegreich Triumphale, das Heroische in einem neuen Drang der Expansion gepflegt. Diese starke Aktivität schwächt sich ab zu einem passiven Hinnehmen.

Wesentlich für die Änderung dieses Zeitgefühles ist die gesellschaftliche Umschichtung. Der französische Absolutismus gibt dem neuen Weltbild sein Gepräge. Nicht mehr drehen sich die großen Probleme der Zeit um Weltanschauung, Gewissensfreiheit und Glaubensüberzeugung, sondern der diktatorische Wille eines einzelnen, hinter dem nur eine dünne Oberschicht durch Geburt und Besitz Einflußreicher steht, bestimmt den Gang der Weltgeschichte, den Expansionsdrang der Staaten und die Entwicklung der Kultur.

Nochmals nimmt die Aristokratie des Blutes die Führung an sich, mit allem Raffinement, das eine überfeinerte Rasse an sich hat, aber auch mit allen Willkürlichkeiten und sozialen Bedenklichkeiten, die eine Zusammenballung aller politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Kräfte in einem Stande mit sich bringt. Es war das Ende der ganzen bisherigen westeuropäischen Kulturentwicklung. Die große Französische Revolution trennt unser Empfinden und Wollen von jenem wie mit einem Messerschnitt. Je nach der sozialen und politischen Einstellung sieht man jenseits dieser Barriere nur traumhaft schöne Grazie und ästhetisches Genießen in gepflegtester Kultur oder die drückendste Despotie voll dunkelster Abgründe moralischer und gesellschaftlicher Verkommenheit.

Ein Zeit- und Lebensideal, das nur in dem Höhergestellten auch den Höherwertigen sieht, mußte natürlich auch der Kunst eine neue Prägung geben. Der Kirchenbau bleibt nicht mehr die Hauptaufgabe der Architektur, ihn drängt der fürstliche Palast und das Lustschloß zurück. Ähnlich ist es auch in der kirchlichen Plastik. Nicht alles an ihr ist für eine Umgestaltung geeignet. Die männlichen Gestalten der Propheten und Aposteln an den Altären und Pfeilern behalten ihren ernsten heroischen und ekstatischen Charakter. Um so leichter ließen sich die weiblichen Gestalten, die Muttergottes inbegriffen, in die Welt der Empfindsamkeit und Grazie einbeziehen. Man verzierlicht die Gestalten der Heiligen, hüllt sie selbst in die koketten Gewänder der eigenen Zeit, man gibt ihnen den Tanzschritt des Menuetts und läßt sie mit dem schwärmerischen Augenaufschlag einer gewissen Verliebtheit ihre Andacht verrichten. Keine andere Epoche hat jemals die Heiligen dem Zeitgeschmack so anzugleichen gewagt. Das Irdische, zeitlich Beschränkte kann nicht abgeleugnet werden, und trotzdem muß man immer wieder staunend an sich selbst empfinden, wie trotzdem die künstlerische Genialität eine Illusion zu erzeugen weiß, die mit dem Gewande einer überkultivierten, aristokratischen Zeit auch das Gefühl des Unirdischen, ja Himmlischen zu erzeugen weiß. Die Genialität eines Kunstwollens liegt nicht zum wenigsten in der Art, wie aus zeitlichen, vielfach beschränkten Anschauungen

doch ein Zeitloses und Mustergültiges gestaltet werden kann, das auch einer späteren Generation noch das erstrebte geheime Ideal zu vermitteln weiß.

Dieses Gegensätzliche zu vereinigen, dazu mußte jedoch eine neue Form gefunden werden, die nur die letzte Folgerung aus den barocken Bestrebungen war, eine Folgerung, die allerdings in dieser Konsequenz in keinem anderen Land als in Deutschland gezogen wurde. Wieder sehen wir, wie der scheinbar schwerfällige Deutsche, zwar nicht den ersten Impuls gibt, aber schließlich in zäher Arbeit und unerschütterlicher Treue das überhaupt Mögliche herauszuschälen weiß. So war es schon im dreizehnten Jahrhundert und in der Spätgotik, und ebenso ist es jetzt im Rokoko. Keineswegs darf man das Rokoko nur als eine französische Episode des europäischen Stils ansehen. Es ist vielmehr eine nordeuropäische Bewegung, die gegenüber der plastischen Schwere des lateinischen Barocks die ornamentale und dekorative Bewegtheit germanischen Wesens bedeutet. In Frankreich waren nicht zum geringsten die Träger dieser Bewegung die Künstler flandrischen und vlämischen Blutes. Vielmehr hat ein gewisser formalistischer Klassizismus in Frankreich, wie die Poesie in dem kalten Alexandrinervers, auch die Kunst, nicht zum wenigsten die Plastik eingeschränkt.

Der Deutsche dagegen hat sich der illusionistischen Auflösung der Form bis zum äußersten hingeben können. Nur in Deutschland konnten Kirchen, wie die Wies bei Steingaden oder Vierzehnheiligen bei Bamberg gebaut werden, die gänzlich losgelöst von aller formalen Tektonik, aber wunderbar bewegt in einem musikalischen Rhythmus zu einer Raumeinheit wurden. Auch die Plastik hat sich dieser Illusion fügen müssen, höchstens daß noch auf den unteren Postamenten der Altäre einige Figuren als statische Gestalten angebracht werden. Aber auch sie werden fast immer in die rotierende, ausbuchtende und schwingende Bewegung mit hineinbezogen, die alles erfaßt. Der Altaraufbau verliert jede tektonische Form. Um einige Pilasterrahmen sprießen rein vegetativ Rokaillenornamente, Blumen und Palmen empor, und in dem laubenartigen Baldachin-

abschluß schweben Putten, kommt Gottvater im Sturmwind herab, oder entschwebt in einer Gloriole eine Heilige. Das Flackernde, Malerisch-Impressionistische hebt jede irdische Statik, jede reale Logik auf. Eine Welt des Unwahrscheinlichen, Traumhaften, Unwirklichen gibt auch dem Gewagtesten doch noch den Schein des eben noch Möglichen. Das Wunderbare, himmlisch Verklärte ist der Untergrund dieser kirchlichen Metaphysik.

Stärker als jede andere Zeit mußte diese Periode ins Weltlich-Irdische drängen. Sie wollte nicht mehr wie das Mittelalter die irdische Schönheit nur unter religiösen Motiven einschmuggeln; sie wollte auch viel stärker als Renaissance und Barock sich ihre eigene Welt schaffen. Deshalb hat sie vor allem die dekorative Gartenplastik ins ganz Ungewöhnliche gesteigert. Waren früher nur einige Hauptpunkte des Parkes, Terrassen und Mauernischen mit Steinplastiken und Bronzen geziert, so füllen sich jetzt alle Promenaden und Rondells, alle Bosketts und lauschigen Winkel mit Steinfiguren. Gewöhnlich sind sie aus der Welt der Mythologie genommen. Aber man begnügt sich nicht mit dem überlieferten Sinn der Göttergeschichte. Man legt ihnen in geistreichelndem Sinn der Zeit die geheimnisvollsten Dinge der Philosophie und der Liebe, des kosmischen Geschehens und des menschlichen Wandels unter. Das Spielerische, Tändelnde, geflissentlich dem Ernste Abholde, schafft sich eine Welt der Schäfer- und Schneckenhäuser, der ägyptischen Priesterhaine und des Parnasses. Aus künstlichem See erhebt sich Pegasus, goldglänzend und wasserschnaubend, in dunklen Lauben grinst plötzlich aus einem Ausschnitt höhnisch ein spottender Faun. Ferdinand Dietz hat diese dekorative Gartenplastik bis zur höchsten Pikanterie des geistvollen Spieles und der aufgelösten Form gebracht. Unter so sorgsam geschnittener und gezirkelter Vegetation in den Parks zu Seehof bei Bamberg und zu Veitshöchheim bei Würzburg stehen und standen diese kecken Improvisationen, wie das laszive Leben des Absolutismus innerhalb der übertriebendsten Etikettenkultur.

Aber schließlich war der Stein doch zu schwerfällig, um das letzte dieser ewig bewegten, nervösen, verliebten und sinnlichen Gefühls-

welt sagen zu können. Ein Material mußte gefunden werden, das liebenswürdige Nichtigkeiten mit weniger Prätention, dafür mit um so größerer Gefügigkeit und Leichtigkeit, mit mehr Raffinement und äußeren Reizen ausdrücken konnte. Am Vorabend der neuen Zeit hatte Böttger in Meißen das Porzellan entdeckt, und sofort bemächtigte sich seiner das Rokoko; denn es kam allen seinen Wünschen entgegen. Wie nichts anderes fügte es sich dem Farbenreichtum der Interieurs ein. Die blitzenden Glanzlichter, vereint mit einer prickelnden Bemalung, ließen diese Figürchen auf Kommoden und Konsoltischchen, noch mehr in den Spiegelkabinetts mit der übrigen impressionistischen Ausstattung verschmelzen. Andererseits zeigte sich das Material für die kühnste Formgebung, für die gewagteste Situation der Darstellung immer noch geeignet, weil in der Art seines Materials so gar nichts Aufdringliches lag. Wer das Miniaturkunstwerk negieren wollte, konnte es mit Leichtigkeit, wer aber an seiner Verfänglichkeit Gefallen fand und durch sie Anknüpfungen finden wollte, dem stand es nur zu bereitwillig zur Verfügung. Daß das Rokoko nicht nur ausländischer Import war, sondern gerade in Deutschland einen besonders günstigen Boden fand, diese Tatsache findet ihre Stütze in der einzigartigen Ausbreitung der Porzellanplastik fast nur auf deutschem Boden. Frankreich hat nur klassizistische Gruppen der Spätzeit in Sèvres geschaffen, die meist besser in Alabaster oder Elfenbein geschnitten worden wären, da sie nichts von dem leicht formbaren Porzellanstil an sich haben. England und Italien hat überhaupt nur nachgeahmt. Dagegen gibt es eine überreiche Fülle der verschiedensten Künstlerindividualitäten in Meißen und Wien, in Nymphenburg und Frankenthal, in Berlin und Fürstenberg, in Fulda, Höchst und Ludwigsburg oder wie sonst noch die kleineren Fabriken heißen mögen.

Wie man hier erst in jüngster Zeit die persönlichen Begabungen innerhalb der reinen Fabriktätigkeit zu würdigen gelernt hat, so beginnt man nunmehr auch aus dem großen Sammelbegriff Rokokoplastik, die einzelnen Kräfte zu unterscheiden. Fast genau so wie in der Spätgotik entquillt die Fülle der künstlerischen Persönlichkeiten fast

ausschließlich dem süddeutschen Boden zwar nicht in jener Mannigfaltigkeit der Auffassung wie damals, sondern schulgemäß gruppiert. Der süddeutsche Vorort ist ohne Zweifel Wien, wohin nunmehr die jungen Künstler, vor allem die Plastiker ihre Lehr- und Wanderfahrt richten, wie noch eine Generation vorher Rom ihr Ziel war. In Wien war die Akademie der Anziehungspunkt, obwohl das größte künstlerische Genie der Zeit, Raphael Donner, nicht selbst an ihr lehrte, sondern nur durch zahlreiche Schüler und Freunde, wie seinen Bruder Mathias Donner, Christoph Mader, J. G. Dorfmeister, Balthasar Moll, Jakob Schletterer einen außerordentlichen Einfluß ausübte. Eine gewisse akademische Zurückhaltung und eklektizistische Ausgleichung haben die Wiener in der Plastik nicht den letzten gewagten Schritt ins Rokoko machen lassen. Im Gegenteil streben sie zuerst von allen in einen liebenswürdigen melodiösen Klassizismus. Den vollkommensten Ausdruck des deutschen Rokokos in der Plastik mit allen seinen Folgerungen finden wir vielmehr in Altbayern, wo Johann Baptist Straub und Ignaz Günther in zahlreichen Klosterkirchen mit einer köstlichen Frische und Naivität Heiliges und Profanes zu einer Grazie zu vereinen wissen, die man dem altbayerischen Stamme gar nicht zutrauen möchte. Auch sie haben Anregungen von Wien, aber auch von Frankreich empfangen, sie aber dann doch variiert und weitergegeben. Eine ganze bayrische Schule erwächst mit Joseph Götsch in Aibling, Christian Jorhan in Landshut, Joseph Mathias Götz und Joseph Deutschmann in Passau, Ferdinand Hiernle in Niederbayern. Die Forschung hat bisher kaum die ersten Spuren dieser Meister festgelegt. Ihre künstlerischen Unterschiede müssen erst noch weiter festzustellen versucht werden. Im fränkischen Würzburg geht der etwas derbe Niederländer Jakob van der Auvera mit seinen beiden Söhnen einen besonderen Weg der Vermischung barocker Tendenzen mit fortschrittlicher Bewegtheit. Ferdinand Dietz, dessen Anfänge wir wohl in der für diese Zeit noch wenig erforschten böhmischen Plastik suchen müssen, treibt dagegen den Zeitstil fast bis zur Karikatur. Der große Peter Wagner, ein Schüler Donners, lenkt schon wieder in einen neuen Klassizismus ein.

Eine eigentliche Fortsetzung der Rokokoplastik konnte es nicht geben; war sie doch eine Übersteigerung mit all ihren momentanen Effekten und Reizen. Eine Ermüdung und Erschlaffung mußte notwendig folgen. Auf dem Lande hat man noch bis gegen 1800 in einer seltsamen Vergröberung dem femininsten und feudalsten aller Stile gehuldigt. Aber in den Kunstzentren wurden die Intellektuellen irre an der Schönheit der neuen Kunst. Johann Joachim Winckelmann machte den Stil lächerlich und verächtlich, und das durch die Ausgrabung neugewonnene Pompeji stellte das Ideal der klassizistischen Bändigung und Beherrschung leibhaftig vor Augen. Schritt für Schritt geht man zu einem vorsichtigen Klassizismus über, der barocke Neigungen mit antiker Formsprache verbindet, so in München der romanisierte Tscheche Dominikus Auliczek aus römischen Traditionen sowie Roman Anton Boos, in Wien der individualistische Franz Xaver Messerschmidt, Wilhelm Beyer und vor allem der feinsinnige Fr. Zauner. Der Italiener Canova, der Däne B. Thorwaldsen und der Deutschösterreicher Franz Schwanthaler führen dann die ganze Bewegung um und nach 1800 in eine rein antikische Nachahmung über, die alles gefühlsmäßig Elementare und Blutfrische aus einer kühlen Intellektualität heraus als Verderbnis der Kunst verdammte. Der Klassizismus bedeutet das Ende der genetischen europäischen Kunstentwicklung. Der verstandesmäßige Ästhetizismus mußte zum Historizismus führen, je nach den Überlegungen, wo das Ideal der wahren Schönheit zu suchen sei. Im neunzehnten Jahrhundert haben sich die retrospektiven künstlerischen Richtungen überstürzt, von der Antike zur Gotik, von der Renaissance zum Barock, von einem Neuklassizismus zu den Exoten. Keine Kunstgattung hatte darunter schwerer zu leiden gehabt als die Plastik. Die Malerei hat allein in dem malerischsten und subjektivsten aller Jahrhunderte eine Entwicklung nehmen können. Die Architektur hatte wenigstens in Zweckbauten selbständige Monumentalaufgaben zu lösen. Für die Plastik blieb nichts übrig als die sogenannten „Monumente", die leeren kühlen Repräsentanten einer intellektuellen Zeit, die weder eine religiöse noch eine gesellschaftliche Gemeinschaft zu wirklichem monumen-

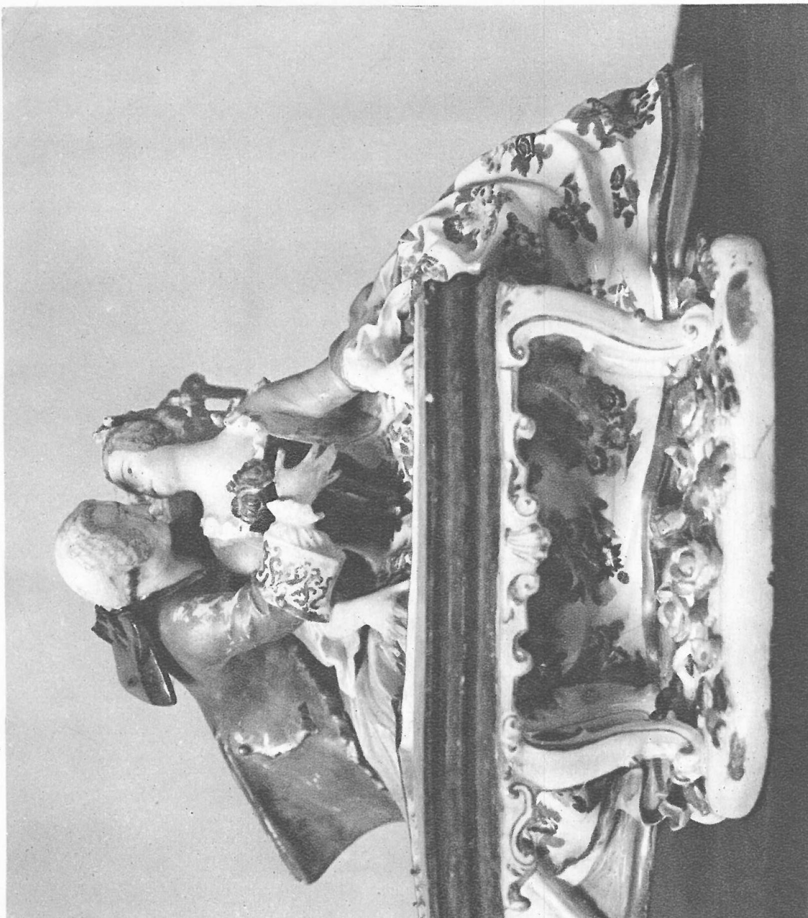
talen Ausdruck ihrer Gesinnung trieb. Manchen bedeutenden Bildhauer hat sicher auch das neunzehnte Jahrhundert hervorgebracht — man braucht nur Namen wie Schadow, Rauch, Hildebrand aufzuführen —, aber eine Entwicklung der Plastik als Ausdruck eines Zeitgefühles hat es im neunzehnten Jahrhundert nicht gegeben. Man wird später einmal diese Zeit noch tiefer einschätzen müssen als die letzte Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Vielleicht haben wir aber die tiefste Stufe schon wieder überwunden, manches spricht dafür, daß auch die deutsche Plastik aus Wirrnis und Chaos den Schritt zu Höherem zu nehmen gedenkt.

28

Johann Joachim Kändler

Das Liebespaar am Spinett
München, Residenzmuseum

Die Sammelleidenschaft für Porzellan hatte Ende des siebzehnten Jahrhunderts ganz Europa ergriffen. Dies für die Europäer mit dem Geheimnis der Herstellung umgebene ostasiatische Produkt war zuerst von den Portugiesen und dann von den Holländern in größeren Mengen nach Westeuropa eingeführt worden. Die Wertschätzung stieg bald ins Ungemessene. Man bewertete es wie Gold, gab Landeskinder als Soldaten ab, um einige „Dragonervasen" zu erhalten und vergeudete riesige Geldsummen ins Ausland. So mußte bei den Fürsten wie den chemischen Adepten und Goldmachern, aber auch bei ernst denkenden Wissenschaftlern und Nationalökonomen das Verlangen lebhaft werden, dem Geheimnis der Porzellanbereitung auf die Spur zu kommen. Eine deutsche Tat war es, daß die Aufgabe sowohl chemisch wie künstlerisch gelöst wurde. Ein Goldmacher Johann Friedrich Böttger hat nach romantischem Lebensgang auf der



Burg Meißen im Jahre 1708/09 am Schmelzofen das Problem gelöst, wie man aus Kaolin und Feldspat das schneeweiße, harte und doch zarte Produkt herstellen könne, nicht ohne dabei die jahrelange Forschungstätigkeit des sächsischen Rates Ehrenfried Walter von Tschirnhausen zu nützen, der systematisch alle Mineralien und Erden Sachsens auf ihre Brauchbarkeit untersucht hatte. Deutsche Tüchtigkeit und deutsches Streben trug beiderseits zu dem endgültigen Erfolg bei. Damit war aber künstlerisch ursprünglich wenig mehr als eine ziemlich äußerliche Nachahmung ostasiatischen Kunstgewerbes gegeben. Auch hier hat deutsches Ingenium den Weg zur europäischen Berühmtheit gewiesen. Johann Gregor Hörold entwickelte aus ostasiatischen Anregungen den Weg zu einer europäischen Porzellanmalerei, und Johann Joachim Kändler wies dem Porzellan ganz neue Bahnen, indem er erst einen plastischen Stil für die Keramik schuf.

Aus einem protestantischen Pfarrhaus war er, wie so viele führende Männer norddeutscher Kultur, hervorgegangen. Zu Seligenstadt bei Bischofswerda war er 1706 geboren. Sein verständiger Vater unterrichtete ihn eifrig in den antiken Schriftstellern sowie in der damals besonders hochgeschätzten Mythologie und zeigte ihm antike Kunstwerke. Als er jedoch merkte, daß sich in ihm künstlerische Neigungen regten, gab er ihn im Jahre 1723 bei dem Dresdener Hofbildhauer Benjamin Thomae, einem wenig bedeutenden Gehilfen Pöppelmanns, in die Lehre. Dort scheint er schnelle Fortschritte in der Barockkunst sächsischer Richtung gemacht zu haben; denn schon 1730 ernannte ihn König August II. der Starke von Sachsen-Polen als Hofbildhauer für die Neueinrichtung des Grünen Gewölbes in Dresden. Doch nur kurze Zeit war er dort tätig. Im folgenden Jahre 1731 wurde er nach Meißen als Modelleur berufen, wo bisher kein Plastiker zur vollen Zufriedenheit gearbeitet hatte. Im Jahre 1733 wurde er Modellmeister, 1740 Leiter der plastischen Abteilung, 1749 Hofkommissar. Nach ungemein fruchtbarer Tätigkeit ist er am 17. November 1775 zu Dresden gestorben.

Auch Kändler ging von der Barockkunst seiner Zeit aus; war er doch in ihr als Großplastiker erzogen. Die chinesische Kunst konnte

ihm so gut wie keine Vorbilder liefern; denn sie hatte für Porzellane nur die kunstgewerblichen Geräte: Teller, Terrinen, Vasen, Urnen künstlerisch durchgebildet, dagegen Figürliches nur ganz nebensächlich, wie einige kultische Tierfiguren und ganz vereinzelte Götterfiguren geschaffen. So mußte sich Kändler auf seine Erfindungsgabe verlassen, die bei ihm allerdings so reich sprudelte, daß er allein das festlegte, wovon die Porzellankunst im Kerne ein ganzes Jahrhundert lebte. Stilgeschichtlich interessant ist es, wie Kändler durch das gegebene Material zu seinem Stil von Schritt zu Schritt gezwungen wird. Seine Vorläufer, Gottlob Kirchner, Ludwig Lück und der Elfenbeinschnitzer Karl Friedrich Lück hatten den Auftrag übernommen, große Tierfiguren und religiöse Statuen zu entwerfen. Sie sind teils aus rein persönlichen Gründen, teils aus versagender künstlerischer Kraft daran gescheitert. Auch Kändler war diese Aufgabe anfangs zugedacht. Er modellierte lebensgroße Tierfiguren, Apostel in Lebensgröße, einen riesigen Kalvarienberg mit zahllosen Figuren, einen Tod des Heiligen Franz Xaver, eine Geißelung Christi. Scheitern mußte diese Ausführung schon rein praktisch, weil so große Stücke sich im Ofen nicht gleichmäßig brennen lassen, sondern sich unregelmäßig verziehen und Brandrisse bekommen. Der Maler Hörold war hier der Klügere und feiner Empfindende. Er wehrte sich gegen diese Versuche und kam deshalb in einen erbitterten Kampf mit Kändler. Wohl ein gewisser ungerechtfertigter akademischer Künstlerstolz ließ Kändler immer wieder Versuche machen, auch in Porzellan es den anderen Bildhauern in einer äußerlichen Größe gleichzutun, um so mehr, als er auch in Meißen noch an großen Steinepitaphien arbeitete. So hat er noch 1751—55 an einem Reiterdenkmal des Königs August III. gearbeitet, das in der Höhe von 9½ Meter im Judenhof in der Dresdner Altstadt aufgestellt werden sollte. Das Modell in der Höhe von 1,20 Meter befindet sich jetzt noch in der Dresdner Porzellansammlung. Nichts ist bezeichnender für den völligen Mangel eines wirklichen monumentalen Sinnes im achtzehnten Jahrhundert, als daß man mit einem so vergänglichen und rein dekorativen Material ein Denkmal „Aere perennius“ errichten wollte.

Kändlers Verständnis für die inneren Möglichkeiten seines Materials erwuchs offenbar auch erst an rein dekorativen kunstgewerblichen Aufgaben. Ihm wurde Ende der dreißiger Jahre der Auftrag zuteil, einige neue Serviceformen zu schaffen, da die Geschirre nach ostasiatischem Muster, wie sie Hörold schuf, als veraltet empfunden wurden. Kändler entwickelte seine neuen Formen aus dem üppigen deutschen Silbergerätstil mit Benutzung französischer Ornamentstecher wie Meissonier, die im neu aufgekommenen Rokokogeschmacke arbeiteten. Hier hat er in der genialen Verbindung von Ornament, Gerät und Figur das Gefühl für die notwendige miniaturhafte Größe seiner Gestalten unbewußt in sich aufgenommen. So wird er allmählich einer der genialsten Kleinplastiker aller Zeiten, nicht nur, weil er zufällig seine Schöpfungen in kleinerem Format schafft, sondern weil er auch aus der Erhabenheit und Würde einer idealen Welt heruntersteigt in eine Sphäre der liebenswürdigen Anmut, der Koketterie des Theaters, des Spieles und Tanzes. Die Zeitströmung drängte von selbst in diese Richtung, und es mußte nur ein Künstler mit offenen Augen in seine Umwelt blicken, um von überall her unzählige Anregungen zu seinen künstlerischen Schöpfungen zu bekommen. Kändler hatte aber auch die künstlerische Kraft dazu, die schwere Barockform in eine leicht beschwingtere, grazilere und anmutigere umzustellen. So ist er in der Schaffenszeit von 1740—75 immer weiter gegangen in dieser Verzierlichung der Form, angefangen von den wundervollen zeremoniösen Krinolingruppen um 1740—45, den damals ungemein beliebten Typen aus der „Comedia dell' arte" = der italienischen Stegreifkomödie, den Reitern und Soldaten, den Narren und komischen Figuren, den „Cris de Paris" = den Straßenausrufern, Händlern, Scherenschleifer in Paris, den Kinderfiguren und Handwerkerszenen bis zu den mythologischen Göttergestalten, den Musen, den Volkstypen und der einzigartigen karikierenden Affenkapelle. Damit war der Kleinplastik ein Gebiet erschlossen, das bisher auch von Bronze und Elfenbein nur zum kleinsten Teil erfaßt worden war. Und dem Zeitausdruck war jetzt auch in der Plastik eine Möglichkeit der Manifestierung eröffnet, die er bisher nur in der Graphik besessen hatte.

Wählen wir irgendeine beliebige seiner zahlreichen Schöpfungen zur näheren Betrachtung aus, wie das Liebespaar am Spinett, eine seiner frühesten Gruppen um 1740—45. Eine Kavalierszene aus dem Hofleben, ohne irgendwelche geistige Perspektive und Überhöhung in die Welt der Ideale, sondern eine amüsante, liebenswürdige Galanterie. Eine leichtsinnige Sorglosigkeit ist dieser Welt, in der man sich amüsiert, selbstverständlich. Man pflückt die Blume, wo sie erblüht. Und so beugt sich der elegante Kavalier herunter zu der Dame, die eben ein Liebesliedchen am Spinett, vielleicht nicht ohne Absicht, angeschlagen hat, und gibt ihr einen Kuß. Ein kaum wahrnehmbares kokettes Zurückhalten liegt in dem an den Lehnstuhl gelehnten Kopf, aber sie wird schließlich auch nicht spröde sein.

Dieses Liebesspiel würde banal und leer sentimental sein, wenn es nicht durch die Kunst in eine höhere Sphäre der Anmut gehoben würde. Schon die geringe Höhe der Gruppe, etwas mehr als spannenlang, gibt ihr das Gefällige, das in miniaturhafter Größe schon an sich liegt. Die weibliche Liebenswürdigkeit bestimmt den ganzen kompositionellen Aufbau. Im Sinne der Zeit beherrscht auch hier die Dame alles. Das Spinett ist absichtlich niedrig gehalten — es geht ja der Dame nur bis zum Knie. Um so mehr wird der schon an und für sich große Reifrock nochmals über die gegebene Möglichkeit nach rechts und links hinaus verbreitert. Er gibt damit die Grundlinie des Aufbaues, der in einem spitzen Winkel mit leichten Schweifungen nach oben strebt. Die Arme der Dame und der elegante sich vorbeugende Oberkörper des Herrn müssen sich dieser Linie einordnen. Dadurch wird die außergewöhnliche Geschlossenheit der Gruppe hervorgerufen. Hinzu kommt dann dies anmutige Spiel der gefühlvollen Hände, das girrende Neigen der Köpfe. Aber in nichts grobrealistisch. Die Köpfchen nur wie Puppengesichter, mit leicht aufgemalten Augen- und Mundstrichen, die Haare nur wie ein Puder aufgelegt. Dafür in um so größerer Fülle der Farbenpracht die Gewänder. Ein weißer Rock mit großen vielfarbigen verstreuten Blumenbuketts, den sogenannten „indianischen Blümchen", ein schwarzes Mieder, ein himbeerfarbenes Prinzeßkleid mit gelben Rändern, der vorblitzende



Unterrock in Hellpurpur. Der Herr in dunkleren sonoren Farben, der Schoßrock dunkelblau, die Hosen dunkelbraun, besetzt mit Goldborten. Auf dem Sockel liegen vollplastische Blümchen, die den scheinbar realistischen Vorgang doch wieder in eine märchenhafte Liebeslaube verlegen. Im einzelnen der Modellierung und auch der Farbe hat die Gruppe noch manches Schwere des Barocks an sich. Sie steht eben auf der Neige, wo gefällige Anmut die Wucht des Barocks gänzlich beseitigen wird.

29

Georg Raphael Donner

Nymphe

Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie

Georg Raphael Donner drängt als erster unter den deutschen Bildhauern des Barocks und Rokokos aus dem Rahmen einer dekorativen Gesamtkunst heraus. Ihm geht wieder das Ideal der isolierten Skulptur auf, losgelöst von allen tektonischen und dekorativen Bildungen, das Ideal, das schließlich der eigentliche Antrieb für die ganze antike Plastik war. Johann Winckelmann hat nicht zufällig Raphael Donner allein von allen zeitgenössischen Bildhauern eines Lobes für würdig gehalten.

Seiner Abstammung nach kam er aus den einfachsten Verhältnissen. Er war am 25. Mai 1693 zu Eßling bei Wien als Sohn eines Zimmermanns geboren. Sein Vater gab ihn zu dem Hofjuwelier und Bildhauer Johann Prenner in Wien in die Lehre, und von dort kam er zu dem Bildhauer Giovanni Giulani. Giulani war, obwohl geborener Venetianer, bei Andreas Faistenberger in München geschult worden und so ein typischer Vertreter des süddeutschen malerischen Barocks geworden. Er führte seinen Schüler in diesem Geist besonders

gelegentlich zahlreicher Arbeiten im Kloster Heiligenkreuz ein. Daran schloß sich wohl eine Reise nach Italien, die Donners Aufmerksamkeit auf die Manieristen des späten sechzehnten Jahrhunderts lenkte. Im Jahre 1715 heiratete er in Wien. Durch Gunst des hohen österreichischen Adels, der gerade in dieser Blüte der österreichischen Erblande unter Karl VI. und Maria Theresia ein offenes Verständnis für Kunst und Musik besaß, wurden ihm zahlreiche Aufträge zuteil, die ihn allerdings zu einem fortgesetzten Aufenthaltswechsel zwangen.

Zuerst soll er an der Karlskirche zu Wien mitgearbeitet haben. Dann übertrug ihm Graf Gundakar von Althan ein Marmorrelief, das sich heute in der Akademie der Künste zu Wien befindet. Im Jahre 1721 war er auf Veranlassung des Grafen Harrach in Linz, wo er die Kapelle des deutschen Ritterordens und einen Altar in Aschach bei Linz fertigte. Auch die Domkanzel in Passau muß er in dieser Zeit entworfen haben. Ein anderer Graf Harrach, Franz Anton, Fürstbischof von Salzburg, berief ihn 1725—28 nach Salzburg, wo er in Schloß Mirabell die Putten auf der Hauptstiege und eine Parisfigur meißelte; doch gelang es ihm nicht, als Hofbildhauer oder Münzschneider eine feste Anstellung zu erringen. Erst ein anderer hochadeliger Kirchenfürst, Emerich Fürst Esterhazy-Galantha, Erzbischof von Preßburg und Fürstprimas von Ungarn, gab ihm eine sichere Existenz, indem er ihn wahrscheinlich 1728 als fürstlichen Hofarchitekt nach Preßburg holte. Auf dem Gipfel seines reifen Könnens gingen über ein Jahrzehnt bedeutende Werke in ununterbrochener Reihe aus seiner Hand hervor: 1728—32 die Elemosynariuskapelle im Dom zu Preßburg und der Hochaltar im Dome selbst, von dem nur noch die prachtvolle Reitergruppe des heiligen Martinus mit dem Bettler in vortrefflicher Harmonie von Kraft und Vornehmheit übriggeblieben ist, 1731 die Apotheose des Kaisers Karl des VI. (Belvedere, Wien), 1733—39 vier Reliefs für einen Brunnen der Stadt Wien, 1739 der Brunnen am Mehlmarkt zu Wien (die Originalfiguren im Städtischen Museum), 1741 die ergreifend schöne Beweinung Christi im Dome zu Gurk. Im Jahre 1741 ist der große Künstler auf dem Gipfel auch eines äußeren Ruhmes viel zu frühzeitig gestorben. Leider

wissen wir nicht das Geringste von seiner Persönlichkeit. Eigentümlich mutet nur an, daß er, obwohl er in den letzten Jahren glänzende Einnahmen hatte, einen zerrütteten Haushalt hinterließ.

In Donner vereinigen sich die besten Seiten des Österreichertums, speziell Wiener Prägung. Eine frische natürliche Sinnlichkeit ohne aggressive Seiten, eine vornehme Kultur der Augen und eine schmeichelnde Anmut der Linien. Nicht umsonst sind in Wien nationale und internationale Ströme der verschiedensten Art im Laufe der Jahrhunderte zusammengeflossen, die ein ganz eigentümliches Lokalkolorit geschaffen, dessen Eigenart auch in Deurschland höher bewertet würde, wenn man sich der Mühe unterzöge, es besser kennen zu lernen. In Donners Stil spricht sich dies in erster Linie in der vornehmen Mäßigung aus, die sich nicht zu wilden Extravaganzen hinreißen läßt, doch soviel Frische und Naturnähe wie Volksgefühl besitzt, um nicht im Akademismus zu ersticken. Er hat in Mirabell und am Rathausbrunnen die herzigen Knabenfiguren geschaffen, die ohne Manier das drollige Spiel des Kindes restlos in die Plastik überführen. Die eingehenden anatomischen Studien, etwa an seinem Paris, seinen Bleistatuetten oder den Flußallegorien am Neuen-Markt-Brunnen verbinden Korrektheit mit Schönheit. Die Drapierung seiner Figuren bricht mit dem rauschenden Pathos des Barocks und gibt wieder großflächige, feingebrochene, weiche Tücher, die sich im antiken Sinn an die Körperform anschmiegen. In seinen großen bedeutenden Kompositionen, dem heiligen Martin zu Preßburg und vor allem in der Beweinung zu Gurk kommt erst die ganze Überlegenheit seines vornehmen Wesens zur Geltung: Selbständigkeit und Ausdruckskraft der Erfindung bei melodiösester Harmonie des Ganzen. Mit einer gewissen Berechtigung darf man bei Donner von einer klassischen Kunst sprechen, allerdings innerhalb des schmiegsamen und empfindsamen Rokokos.

Am besten wird uns diese Vereinigung scheinbarer Gegensätze in einer seiner Bleistatuetten klar, deren er eine ganze Anzahl geschaffen. Wir führen eine Nymphe vor, die um 1735—40 gleichzeitig mit dem Wiener Brunnen entstanden sein mag und die sich heute in der Wiener

Sammlung des Österreichischen Museums befindet, und der eine fast übereinstimmende Replik in der Sammlung Auspitz zu Wien gleichsteht: Ein sinnendes Mädchen in lässiger Haltung auf einem Polster ruhend. Eine feste sichere Linie umrahmt die ganze Figur. Nichts von bewegten, gezackten, flackernden Linien, sondern ein beruhigendes Aufsteigen weicher Wellen in sanft geneigter Diagonale und dann ein fast rechteckiges Sinken über den rechten Arm. In der Innenzeichnung wird dieselbe Tendenz festgehalten: Ruhige wellige Hebungen und Senkungen. Das animalisch Wohlige, die in sich beruhigte Sinnlichkeit schafft den formalen Ausdruck. Nicht mehr ist es die beinahe wissenschaftliche Rechtfertigung eines Renaissancekünstlers über die Realität des Nackten, wie es zum guten Teil bei Meit zu finden war. Mehr Poesie, aber auch mehr Bewußtsein des Lockenden und Aufreizenden liegt in dieser Rokokonymphe. Die Linienharmonie wird melodiöser. Etwas Tändelndes und Spielendes liegt auch in diesem Akt, gerade gegenüber dem verhaltenen Ernst einer echten Renaissancefigur. Ähnlichkeiten sind nur mit der Spätzeit der Renaissance vorhanden, mit dem Schülerkreis Giovanni da Bolognas, der auch ähnliche Effekte — nur noch nicht in dieser malerischen Weichheit der Formen — liebte. Diese Verbindung dürfte bei Donner nicht nur zufällig, sondern durch ein bewußtes Anknüpfen entstanden sein. Etwa das Raffinement der Haarfrisur gegenüber dem Nackten mag auch daher stammen. Ganz Rokoko ist dagegen der Gesichtsausdruck. Bei aller edlen Schönheit liegt darüber der weiche, träumerische Schmelz, den nur das „Jahrhundert der Frau" geben konnte.



30

Franz Anton Bustelli

Der stürmische Galan

München, Bayrisches Nationalmuseum

Was Kändler in der Porzellanplastik begonnen, setzt Franz Anton Bustelli ohne direkten Zusammenhang, aber dafür mit intensivster Steigerung fort. Er gibt der Porzellanplastik erst ihre unübertreffliche Vollendung.

Von diesem genialsten Kleinplastiker des achtzehnten Jahrhunderts kennen wir leider nur die dürftigsten Umrisse seiner Lebensverhältnisse. Wahrscheinlich wurde er am 12. April 1723 zu Locarno im Tessin als Sohn des Francesco Guiseppe Bustelli geboren. Am 3. November 1754 tritt er in die kurfürstliche bayrische Porzellanmanufaktur Neudeck bei München, die im Mai 1761 nach Nymphenburg verlegt wurde, in untergeordneter Stellung als Modelleur ein, steigt im Laufe der Jahre zu dem gehobenen Posten eines leitenden Beamten empor und stirbt am 18. April 1763 in Nymphenburg.

Das ist alles, was mühsame Forscherarbeit aus verstaubten Akten gefunden. Nicht das Geringste an Anerkennung hat auch nur eine lokale Stimme der Zeit überliefert. Um den fremden, von auswärts herbeigekommenen Angestellten der Fabrik scheint sich niemand gekümmert zu haben. Sein Name ist im allgemeinen Ruhm der kurfürstlichen Monopolfabrik völlig verschwunden.

In Bustelli mischt sich in harmonischster Art italienisch starkes Temperament und westeuropäische Geistreichigkeit mit einem immer stärkeren Hineinwachsen in Münchner Kunst und Bodenständigkeit. Wahrscheinlich hat auch er, wie Kändler, dort begonnen, wo unfähige Vorgänger, die in der eben gegründeten Fabrik leichtes Spiel zu haben vermeinten, die Arbeit liegengelassen hatten. Es sind einige Gesellschaftstypen von Krinolinendamen und Rokokoherren, bei denen wir

zuerst eine neue geschmeidige Note wahrnehmen. Damit hatte er aber schon das Gefühl für Material bekommen. Er macht die Markttypen, die sogenannten Häkelmänner, Händler und Verkäuferinnen, wie er sie in Tracht- und Arbeitskittel auf dem Münchner Viktualienmarkt sehen mochte, oder er holte sich aus dem Volke eine Bettlergruppe oder gar den kurfürstlichen Läufer mit seiner „Conmayd" in jener echt süddeutschen Zutraulichkeit und angeborenen Beweglichkeit heraus. Dazwischen hinein kamen die Eindrücke des Hoflebens, die Figuren aus der italienischen Komödie, der wütende Capitano und der eitle Dottore, die Kolombine und die Dame mit der italienischen Fiaschettoflasche, der eifersüchtige Pantaleone mit all den leichtsinnigen Dämchen der Gesellschaft. Auch die pikanten Gruppen sind schon seit 1755 entstanden, die treffend in den alten Rechnungen als „Amoret- und Furwüz-Stück" bezeichnend werden.

Etwas später dürfen die zeremoniösen Chinesenfiguren gesetzt werden, die in echt spielerischem Sinne des achtzehnten Jahrhunderts nur im Komischen dieser alten Kultur mit ihrer gedrechselten Höflichkeit erfaßt sind. Dazwischen stehen auch einige kirchliche Figuren, Kruzifix und Mönche, einige ausgezeichnete Büsten und dann wieder das neckische Volk der „Ovidischen Götter", Putten, die in lustigster, kindlicher Weise die einzelnen Götter symbolisieren.

Es ist eine nervöse Temperamentskunst, die Genialität der Formung mit geistreicher Situationsauffassung vereint. Wie könnte ein so kecker und gewagter Vorgang wie die Liebesszene, die unter dem Titel „Der stürmische Galan" bekannt wurde, liebenswürdiger und unverfänglicher dargestellt werden? Die französische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts hat derartige amoureuse Erlebnisse ungeschminkter in ihrer Erotik und eindeutiger zu schildern geliebt. Hier ist es nur ein keckes Liebesspiel. Eine pikante Schöne, mehr als sommerlich leicht gekleidet, sitzt unter einem zermürbten Baumstumpf. Ihr Kavalier ist gefolgt. Plötzlich erfaßt ihn der Liebestaumel, und er streckt die Arme nach ihr aus. Wie mit einem Schlag ist das stille Schäferspiel in die bewegteste Szene verwandelt. Schnellend wirft sich die Dame nach rückwärts, in Hüften und Schultern ausgebogen,

abwehrend streckt sie die Hände in ausdrucksvollster Geste des Abscheus aus; ihr kleines Mündchen ist zu einem schrillen Schrei geöffnet. Dem Herrn, der in sehnendem Verlangen in die Knie gesunken, schlägt ein Amorknabe mit dem Bogen auf den Kopf, dessen Locken er zurückreißend faßt. Die Momentanität des Vorganges ist aufs packendste zugespitzt, die Situation eines Augenblicks. Nichts könnte den Charakter der Rokokokunst besser bezeichnen, als wie hier der Höhepunkt eines Zustandes geschildert wird. Das Vorübergehende, Einmalige macht den anreizenden Trieb in ihrer Gestaltung aus. Jede Schwerfälligkeit wird dadurch der Komposition genommen.

Bustelli hat innerhalb dieser Rokokoplastik das Ausgezeichnetste geleistet. Er gibt den Figuren das Geschmeidige, das über jede anatomische Unwahrscheinlichkeit hinwegsieht. Die Linien weiß er bei aller Dissonanz doch zu einer prickelnden Melodie zu vereinen, wie er zum Beispiel die Linie über Rücken und Kopf ansteigen läßt, der dann die heftige Gegenbewegung des Armes und die vielfache ausgezackte Brechung des Frauenleibes entgegenwirkt, um schließlich in Baumstumpf und Amor in eine Spitze zu münden. Sprache der Geste und der Physiognomie wird aufs höchste gesteigert. Gewiß sind die Gesichter karikiert. Aber in dieser verniedlichten Dimension kann der Gesichtsausdruck in seiner koketten Aufforderung und seiner übertriebenen Schreckhaftigkeit erst wirkliches Leben geben.

Die ausgezeichnete Materialschönheit der Nymphenburger Porzellanmischung, die in einem weichen rahmigen Fluß leicht gelblicher Tönung besteht, gibt den Figuren schon eine unübertreffliche Eigenschönheit, die durch eine bewußte Ausnützung noch vermehrt wird. Durch eine kantige Linienführung der Falten, die in harten Stegen leicht muldenförmige Flächen aneinander stoßen läßt, werden überall impressionistisch sich verlaufende, zuckende Glanzlichter erzeugt. Die Bemalung braucht deshalb nur wie ein leichter Hauch an einzelnen Stellen darüber zu liegen, wie die lachsfarbene Jacke des Herrn, die durch himmelblaue Ärmelbuffen und ein gelbes Taschenfutter pikant in ihrer Wirkung gehoben wird. Das Gewand der Dame ist auf ein

ganz leichtes, kaum mehr sichtbares Wasserblau gestimmt. Wie in der Modellierung alles aufs zarteste ausgeht, so hat auch Bustelli seinen Farben die zartesten Nuancen, die das Rokoko besaß, gegeben. Die innere Harmonie des Stils bis ins kleinste macht die Höhe dieser übersteigerten Kultur aus.

31

Franz Ignaz Günther

Maria Verkündigung
Ehemalige Klosterkirche Weyarn

In Franz Ignaz Günther sehen wir die Vollendung der bayrischen Barockplastik, die sich folgerichtig in Rokoko umgewandelt hat, damit aber auch einen Höhepunkt des deutschen Rokokos erreicht hat; denn gerade Bayern muß an erster Stelle genannt werden, wenn man von Rokoko spricht.

Günther war am 22. November 1725 als Sohn eines Schreiners in Altmannstein im Donautal geboren. Sein Vater gab ihm den ersten Unterricht und schickte ihn dann zu Johann Baptist Straub, dem Hofbildhauer in München, in die Lehre. Straub hatte selbst als Schüler Asams den pathetischen Geist des Barocks zum reichbewegten Rokoko weitergeführt. An ihn schließt sich Günther in seiner Kunstentwicklung aufs engste an. Von 1743—50 mag er dort gelernt haben. Dann begab er sich auf die Wanderschaft. Spuren weisen auf Salzburg und Mannheim, wo er vom pfälzischen Hofbildhauer Paul Egell, der selbst wieder ein Schüler Permosers war, angezogen wurde. Zuletzt ging er zur Vollendung seiner Ausbildung auf die damals vorbildliche Akademie in Wien, wo die Schüler weniger in einem eng abgezirkelten Studiengang erzogen wurden, als vielmehr in einer Art Meisterschule den letzten Schliff erhielten. Die praktischen Vorkenntnisse mußte der Schüler selbst schon mitbringen; sonst wurden nur noch die



Feinheiten des Auges und der Hand gesteigert. Im Sommer und Herbst 1753 weilte Ignaz Günther in Wien, wo vor allem Jakob Schletterer und der geniale Balthasar Moll, von dem die ausgezeichneten Bleisarkophage in der Wiener Kaisergruft stammen, Unterricht gaben. Am 10. November 1753 erhielt er das erste Prämium in der Bildhauerei.

Nunmehr wandte er sich nach München zurück, wo er auch neben seinem Lehrer Straub, der zwanzig Jahre älter war, noch Arbeit erhoffen durfte. War doch auch jetzt wieder ein ganz ähnlicher Drang, wie in der Spätgotik, unter den Klöstern und Kirchen vorhanden, die Bauwerke mit einer reifen, anmutigen und das Volk ansprechenden Kunst zu füllen. Günther täuschte sich auch hierin nicht. Allerdings der Hof verhielt sich ihm gegenüber spröde. Zwar erhielt er die Rechte eines hofbefreiten Künstlers, die ihn von den bürgerlichen Steuern befreiten. Aber die Aufträge flossen ihm nur von den Kirchenstiftungen und Klöstern zu. Gleich nach seiner Heimkehr wurde er von den Kirchen des bayrischen Flachlandes in Anspruch genommen: 1753—54 für Mallersdorf, 1754 für Aibling und Harlaching, 1758 bis 1759 für St. Andrä in Freising, 1759 für Benediktbeuren, 1760 für Johanneskirchen. Aber bald waren es auch bedeutendere Ausstattungen, so seit 1756 die neuen Altäre für die Peterskirche zu München, um 1762—63 die Innenausstattung im Kloster Rott am Inn, 1762 bis 1764 die in Weyarn, um 1765 in Altenhohenau; dazwischen waren kleinere Aufgaben gestellt worden: der Tabernakel in Attel, der Hochaltar in Neustift bei Freising (um 1765). Im Jahre 1769 bestellte bei ihm der bayrische Hof vier Steinfiguren antiker Götter für den Nymphenburger Park. Er hat sie ebensowenig vollendet, wie die Heiligenfiguren für die Theatinerkirchenfassade. Selbst wenn man annehmen darf, daß ihm, dem ausgesprochenen Holzbildhauer, der Steinstil weniger lag, so muß doch das Scheitern der Aufgabe mehr in einer dauernden Kränklichkeit zu suchen sein, die ihn schon damals ergriffen. Auch Kanzel und Altäre in München-Bogenhausen nach 1770 dürften schon größtenteils Gesellenarbeit sein. Der mächtige Hochaltar für Ettal, den er 1772 entwarf, ist leider niemals in Angriff genommen worden.

Er wäre wohl eine charakteristische Steigerung des Altares in Rohr von Asam geworden, mit dem er das Motiv der Himmelfahrt Mariä teilen sollte. Fertiggestellt hat er in den letzten Jahren nur die fünf Relieftüren der Frauenkirche zu München, und die Schutzengelgruppe im Bürgersaal zu München, beide um 1772, zuletzt noch im Jahre 1774 die tiefergreifende seelenvolle Pietà in Nenningen (Württemberg). Sie sollte ebenso, wie die Pietà Donners in Gurk, seine letzte wehmutsvolle Künstlerschöpfung sein. Am 28. Juni 1775 ist er in München erst fünfzigjährig gestorben.

Günther hat bis zuletzt am Rokoko festgehalten, höchstens daß er in den ornamentalen Zutaten einige Zugeständnisse an den neu aufkommenden klassizistischen Louis-Seize-Stil machte. Besonders seine Schöpfungen in St. Peter zu München, zu Rott am Inn und zu Weyarn sind vollendete Beispiele des ausgebildeten Rokokogefühles. Wie etwa die heilige Kaiserin Kunigunde am Altar zu Rott am Inn, als empfindsame Dame des Rokokos, in Mieder und Spitzenärmel, mit schmachtendem Augenniederschlag und koketter Wendung des Köpfchens über die brennende Pflugschar schwebt, ohne doch trotz aller zeitlichen profanen Beimischung sich ihrer himmlischen Würde zu begeben, das können wir in der heutigen Zeit der klaffenden Widersprüche und des Mangels der inneren Harmonie nur staunend bewundern. Oder ein männliches Gegenstück in derselben Kirche: der heilige Petrus Damianus, ein Prälat des aufgeklärten Jahrhunderts, in den geistvollen Zügen die Entsagung, nicht die der Askese, sondern der geistigen Überlegenheit, die auf all das Profane nur mit Verachtung herabblicken kann. In Handbewegung und Fußstellung ist er der Mann der Feudalzeit, gemessen und selbstbewußt.

Auch an die geheiligten Szenen der christlichen Kirche hat sich diese Auffassung herangewagt. Man schaue sich etwa die Verkündigungsgruppe in der ehemaligen Klosterkirche zu Weyarn in Oberbayern daraufhin an. Welch ein weltenweiter Unterschied zwischen einer Verkündigungsszene in feierlichster Repräsentation, wie sie Jan van Eyck um 1420 am Genter Altar schuf, oder der mystisch-dramatischen von Mathias Grünewald am Isenheimer Altar um 1510 und dieser Auf-

fassung! Die Gruppe braucht keine Wand und keine Umwelt. Sie steht im imaginären Raum, oder vielmehr sie schwebt darin. Ein unruhiges Auf- und Abwogen der Linien, ein ständiges Rotieren in den Achsen der Gestalten, das ein Gefühl von einer unendlichen Bewegung gibt. Etwas Hastiges, Momentanes gibt überhaupt dem Aufbau seinen Charakter. Wie auf einer Kugel rollt dieser Engel auf der Wolke heran. Und ebenso märchenhaft seltsam ist sein Anzug. Der Oberkörper bleibt fast nackt, nur liegt ein enges Mieder in eleganter Einschnürung um Taille und Hüfte, ein loses Tuch flattert um die Füße, doch so, daß der eine Fuß fast in seiner ganzen Länge daraus hervorschaut. Es wäre Selbsttäuschung, die Sinnlichkeit dieser Auffassung leugnen zu wollen, nur daß sie erst bei einer Detailbetrachtung zum Bewußtsein kommt. Der Hauptnachdruck liegt eben doch auf der Jungfrau, auf die der Engel zueilt. Sie ist ganz seliges Erschauern, demütiges Hingeben, Verhülltsein und Scham. Aber auch das nicht im alten mittelalterlichen Sinn, sondern in der preziösen Geziertheit des achtzehnten Jahrhunderts. Auch die Mutter des Herrn bleibt eine vornehme Dame, die sich zu benehmen weiß und sich nichts durch plebejische Art vergibt.

Prachtvoll ist der Rhythmus der Gruppe, die weiche, doppeltgeschwungene S-Linie Mariens, die in einer anderen Ebene und doch korrespondierend von der Armlinie des Engels aufgenommen wird. Als Mittelpunkt und Scheidepunkt, nur für das Gefühl, nicht in tektonischer Schärfe, der Strahlenkranz der heiligen Taube und der Lilienstengel. Außerordentlich elegant wirkt die Faltendraperie. Das Aufgewühlte und Aufgeblähte des Faltenstils hat Günther seiner Wiener Schulung entsprechend aufgegeben. Er legt schichtenweise die Teile übereinander und belebt die einzelnen Flächen in überlegter Ausnützung der Holzschneidekunst durch feine, kantige Brechungen.

Sehr vieles ist bewußt in dieser Kunst, nicht das wenigste theatralisch und posiert. Aber die bezaubernde Liebenswürdigkeit des Vortrages, die Gewandheit der Technik, dann aber doch ein feines Empfinden, das allerdings mehr aus dem Gefühl als der Seele kommt, gibt diesen Werken ihre Unnachahmlichkeit und künstlerische Bedeutung.

32

Johann Peter Wagner

Friede

München, Bayrisches Nationalmuseum

Der Wiener Stil der klassizistischen Beruhigung wird von Johann Peter Wagner nach Würzburg übertragen, wo er in der großzügigen Bautätigkeit, die von den Schönborns, den Würzburger Fürstbischöfen, auf Wiener Anregungen hin begonnen und von ihren Nachfolgern fortgesetzt wurde, reichste Beschäftigung fand. Nur ist es charakteristisch, wie Wagner in seiner Frühzeit Zugeständnisse machen mußte, weil die antikisierende Richtung doch noch auf Widersprüche stieß.

Johann Peter Wagner stammte aus einer alten, fränkischen Bildhauerfamilie. Sein Großvater lebte in Gebsattel, sein Vater Thomas war nach Kloster Theres bei Schweinfurt gezogen, wo er anscheinend eine größere Tätigkeit auch für die Umgebung entfaltete. Johann Peter wurde ihm als ältester Sohn Ende Februar 1730 geboren. Der Vater unterrichtete ihn selbst und schickte ihn dann, siebzehnjährig, 1747 nach Wien auf die Akademie, wo er bei Mathäus Donner, Jakob Schletterer und Balthasar Moll Unterricht genossen hat. Besonders scheint letzterer auf ihn Einfluß gewonnen zu haben. Um 1753 dürfte er Wien verlassen haben, um sich auf eine ausgedehnte Wanderschaft zu begeben, die wir uns aber so denken müssen, daß er wohl in den Sommermonaten an den einzelnen Orten längere Zeit praktisch gearbeitet hat. Da wir über Wagner durch Familienpapiere, Skizzenbücher und ähnliches, die sich in der Nachkommenschaft erhielten, verhältnismäßig gut unterrichtet sind, können wir seinen Weg ausnahmsweise verfolgen. Er wanderte die Donau entlang, dann nach Salzburg, München, ging über die Schweiz nach Frankreich, dann wieder den Rhein aufwärts nach Mannheim. Sehr wahrscheinlich ist es, daß er an diesen Orten manchen alten Bekannten von der Wiener Akademie aufsuchte. Erst 1756 machte er sich nach Würzburg auf, wo



ihn wohl eine günstige Gelegenheit lockte. Der alte Jakob van der Auvera und sein Sohn Johann Wolfgang waren plötzlich gestorben. Die große, mit Aufträgen reich bedachte Werkstatt war bis auf Lukas Auvera verwaist. Vielleicht hat ihn auch die junge Witwe gerufen. Auf alle Fälle tritt er in die Werkstatt und heiratet auch später 1759 die Witwe. Denn ein kluger, geschmeidiger und geschäftstüchtiger Mann scheint er allezeit gewesen zu sein. Von da ab beherrscht er bis zu seinem Tode am 7. Januar 1809 mit seiner Kunst die Stadt Würzburg. Ganz ähnlich wie Riemenschneider hat er ihr durch seine Arbeiten den Stempel aufgeprägt, die eigentümlicherweise eine ähnliche Note der Empfindsamkeit und gepflegtesten Kultur tragen, wenn sie auch durch Jahrhunderte getrennt sind.

Ohne Zweifel hat Wagner in Wien schon die beruhigte Stilisierung eines beginnenden Klassizismus aufgenommen, wie er durch die Spätwerke Raphael Donners festgelegt war. Und doch arbeitet er in seinen ersten Werken, die er in Würzburg schuf, im rauschenden und unruhigwogenden Stil seines Vorgängers Auvera. Man kann dies nur damit erklären, daß man in Würzburg noch zu sehr an der Bewegtheit und dem malerischen Reichtum des Rokokostils Gefallen fand, als daß die größere statuarische Ruhe der neuen Art gefiel. Ferdinand Dietz und Lukas Auvera waren im ersten Jahrzehnt von Wagners Tätigkeit immer noch die beliebtesten Bildhauer.

Lukas Auvera scheint in der gemeinsamen Werkstatt anfangs der Bestimmende geblieben zu sein. So sehen wir am Vierröhrenbrunnen zu Würzburg 1763—65 und bei den zuerst ausgeführten Gruppen der Stationen auf dem Käppele, dem berühmten Wallfahrtsort auf dem Nikolausberg, den alten Einfluß Auverascher Kunst als maßgebend und nur Peter Wagners neue Art durchschimmern. Erst als 1766 auch Lukas Auvera starb, entwickelte Peter Wagner seine eigene Art ungehemmt. Eine Fülle von Arbeiten, wie sie selten einem Meister in öffentlichem Auftrag bestellt worden sind, wurden ihm nun von seinem Landesherrn, Fürstbischof Adam von Seinsheim, übertragen. In den Jahren 1766—78 vollendete er die vierzehn Stationen auf dem Käppele und gestaltete sie zu dem in der Anlage schönsten und

in der Durcharbeitung künstlerischsten Kreuzweg, den Deutschland besitzt. In der Vereinigung von Natur und großzügig-gestaltender Kunst ist er ein höchst bezeichnendes Denkmal dieser Spätstufe des Barocks. Dann folgten weitere große dekorative Anlagen: 1766 die Figuren an der neugebauten Theaterstraße und Juliuspromenade, die heute leider verschwunden sind, 1771—77 die Figuren für den Hofgarten in Würzburg, über zweihundert Stücke, 1771—75 die Figuren für den Hofgarten in Veitshöchheim, 1773—75 die Alabasterfiguren im Stiegenhaus der Residenz, 1769—74 die Figuren an den Kolonnaden der Residenz. Erst im folgenden Jahrzehnt überwiegen dann die kirchlichen Aufträge, obwohl er schon gleich in der Frühzeit 1764 die Altäre im Bürgerspital übertragen bekam. Jetzt kommen umfangreiche Innenausstattungen dazu: Rohrbach 1778, das Grabmal seines Fürstbischofs im Würzburger Dom 1779, zweiunddreißig kleine Kruzifixe für das Juliusspital 1780, die Wallfahrtskirche von Dettelbach 1788, Rohrbach 1789—90, Kloster Ebrach 1785—91, einzelne Figuren in der Karmeliterkirche 1789, die Ewige-Licht-Figur in der Juliusspitalkirche 1790, die Pfeileraltäre im Dom seit 1793. Dazwischen wurden Möbel und Schnitzereien für die Residenz gemacht. In den letzten Jahren seines Lebens machte er meist nur die Entwürfe und ließ die Ausarbeitung durch seine Schüler Nickel und Baunach vornehmen. Während der schweren Jahre des Krieges scheint er durch Bilderhandel die Existenzmöglichkeit verschafft zu haben.

Sein Stil ist konsequent von der flatternden, dekorativen Unruhe zu einer immer mehr statuarischen Geschlossenheit und Ruhe übergegangen. Ein ausgesprochenes Gefühl für die Natur bewahrte ihn vor Manier. Seine spielenden Kindergruppen in den verschiedenen Gärten und Schlössern charakterisieren in ihrer Vereinigung von natürlicher frischer ausgezeichneter Beobachtung und phantasievoller Erfindungsgabe die Zeit Rousseaus unübertrefflich. Das Spielerische der Zeit wird durch die innere Wahrheit, wie hier Kinder Erwachsene nachahmen, in eine Sphäre des immergültigen Seins gehoben. Seine großen Figuren haben auch schon zur Zeit, als man für Rokoko nichts als verachtendes Nichtverstehen übrig hatte, durch ihre

anatomische Richtigkeit und die Vornehmheit ihres Wesens Anerkennung gefunden.

Aus seiner mittleren Zeit um 1775 stammt die Allegorie des Friedens, die früher an der Treppe des Hofgartenwalles stand und heute dort, wie die allermeisten Figuren, die stark verwittert sind, durch Kopien ersetzt wurden. Das Gegenstück zu ihr bildet der Krieg, die durch ein Becken mit loderndem Feuer charakterisiert ist. Der Friede kommt langsamen Schrittes daher, in der Hand einen Zweig mit aufbrechenden Granatäpfeln, Münzen und Schmuckkette tragend, die den aufkeimenden Wohlstand andeuten sollen. Das barocke Pathos ist zu einer vornehmen Geste herabgestimmt. Wie bei fast allen Figuren Wagners liegt der Mollton, wie er etwa einer Tragödie Goethes entspricht, auch über dieser Erscheinung. „Edle Einfachheit und stille Größe" ist auch in diesem Fall mit Winckelmann das geheime Ideal Wagners. Und doch bleibt noch so manches von der „Zärtlichkeit" des Rokokos übrig. Das Gewand liegt zwar enger an, so daß man die schönen, schlanken Proportionen der Gestalt durchscheinen sieht, aber kokett wird der Halsausschnitt arrangiert, und die Gewandzipfel geben mit ihren flatternden Enden der Silhouette einen malerischen Akzent, der über das natürlich Gegebene hinausgeht. Die Sentimentalität einer sich langsam zersetzenden Zeit gibt dem Antlitz die schmerzhafte Gefühlseligkeit, die schließlich nicht von innen heraus motiviert ist. Die Renaissance hat den Frieden strahlender, das Barock ihn triumphierender charakterisieren können. Überall wird der Stil durch ein bewußtes Gepflegtsein bestimmt: in dem sorgfältig durchgeführten Gewand, das, für Wagner sehr bezeichnend, mit langgezogenen leichtbrüchigen Stegen belegt ist, in dem langsamen Schreiten und in der vornehmen Geste der Hand. Anmut verschönt wie die Abendsonne die Wahrheit, die eine neue Zeit erstrebt und in fernen arkadischen Gefilden erträumt. Dieser Traum nach einer Erfüllung außerhalb der nationalen und zeitlichen Bedingtheiten mußte erst von härteren Realitäten erschüttert werden, bis dem deutschen Volke langsam wieder die Aufgabe zum Bewußtsein kam, daß man nur durch Anregungen, nicht durch Imitation Eigengültiges schaffen kann.

Literatur

Zu I: Keime

Gg. Dehio, Gesch. der deutschen Kunst I. Berlin 1919, S. 45 ff. und S. 165 ff. — Franz Xav. Kraus, Geschichte der christl. Kunst, I. und II. Bd. Freiburg i. Br. 1896, 1897. — Ad. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, I.—III. Bd. Berlin 1914, 1918, 1923. — Margr. Burg, Ottonische Plastik. Bonn und Leipzig 1922. — Herm. Beenken, die Kölner Plastik des zwölften Jahrhunderts und ihre Ausströmungen in den sächs. Grenzgebieten im „Jahrbuch für Kunstwiss." 1923, S. 125 ff. — Herm. Beenken, Der Skulpturenschmuck des hl. Grabes in der Stiftskirche zu Gernrode im „Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen" XLIV (1923), S. 1 ff. — E. Jung, Germanische Götter und Helden in christlicher Zeit, München 1922 (nur mit starker Kritik heranzuziehen). — Jul. v. Schlosser, Die Kunst des Mittelalters (drittes Buch der „Sechs Bücher der Kunst"). Berlin-Neubabelsberg 1923. — Abb. bei: Dehio, I. Abbildungsband. — E. Lüthgen, Die romanische Plastik in Deutschland. München 1923. — Friedr. Lübbecke, Die Plastik des deutschen Mittelalters, München 1923. — E. Hausenstein, Romanische Bildnerei (Das Bild, Atlanten zur Kunst, Bd. V—VI). München 1922. — Herm. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland (elftes und zwölftes Jahrhundert). Leipzig 1924. (Das umfassendste und im Stilkritischen bedeutendste Werk über die ganze Zeit.) — Hans Karlinger, Die romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg, Augsburg 1924. — Das neueste Werk: Erw. Panofsky, Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts, München 1924, mit sehr guten Lichtdrucken, konnte nicht mehr herangezogen werden.

Zu 1: Noli me tangere.

Dehio I, S. 167 ff. — F. Dibelius, Die Bernwardstür zu Hildesheim. Straßburg 1907. — Margr. Burg, Ottonische Plastik. Bonn 1922, S. 79 ff. — Herm. Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland (elftes und zwölftes Jahrhundert). Leipzig 1924, S. 4 ff.

Zu 2: Muttergottes aus dem Pustertal.

Stephan Beißel, Geschichte der Verehrung Mariens in Deutschland im Mittelalter. Freiburg 1909, vor allem S. 75 ff. — Ders., Wallfahrten zu Unserer Lieben Frau in Legende und Geschichte. Freiburg i. Br. 1913, bes. S. 125 ff. — Fritz Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen-Cöln. Berlin 1912, S. 31 f.

Zu II: Heroische Monumentalität

Dehio I, S. 308 ff. — Wilh. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Straßburg 1894. — Ad. Goldschmidt, Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen im „Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen" XXI (1900), S. 225 ff. — Ders., Französische Einflüsse in der frühgot. Skulptur Sachsens im „Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen" XX (1899), S. 285 ff. — Ders., Die Freiberger Goldene Pforte im „Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen" XXIII (1902), S. 20 ff. — Wilh. Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200 in der „Zeitschrift für bild. Kunst" N. F. XXV (1914), S. 193 ff. — Max Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland. Leipzig 1909. — Abbildungsmaterial bei: Dehio, Abbildungsbd. I. — Max Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert. Berlin 1899. (Text völlig überholt.) — Max Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters. Düsseldorf und Leipzig 1909 (und später). — Adolf Goldschmidt, Die Skulpturen von Freiburg und Wechselburg. Berlin 1924. — Rud. Kautsch, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler. Frankfurt 1925. (Mit sehr guten Abbildungen.)

Zu 3: Der Ecclesiameister.

Dehio I, S. 334 ff. — Karl Frank-Oberaspach, Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. Düsseldorf 1903. — Ernst Meyer-Altona, Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Straßburg 1894. — Hans Friedr. Secker, Die Skulpturen des Straßburger Münsters seit der Französischen Revolution. Straßburg 1912. — Georg Dehio, Das Straßburger Münster. München 1922. — Otto Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters, 2 Bände. Frankfurt a. M. 1924. (In beiden letzten ausgezeichnete Abbildungen, bei O. Schmitt in erschöpfender Vollständigkeit.)

Zu 4: Der Meister der Adamspforte.

Dehio I, 326 ff. — Gg. Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Doms im „Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen" XI (1890), S. 194; XII (1891), S. 156; XIII (1892), S. 141. — Wilh. Vöge, über die Bamberger Domskulpturen im „Repertorium für Kunstwiss." XXII (1899), 94 ff; XXIV (1901), 195 ff., 255 ff. (Wohl das künstlerisch und wissenschaftlich Bedeutendste, was über diese Zeit geschrieben wurde.) — Ders., Die Bamberger Domstatuen, ihre Aufstellung und Deutung in „Schnütgens Zeitschrift für christl. Kunst" XV (1902), 357 ff. — O. Aufleger und Arthur Weese, Der Dom zu Bamberg, 60 Tafeln in Lichtdruck. München 1898. — Arthur Weese, Die Bamberger Domskulpturen, 1. Auflage. Straßburg 1897, 2. Auflage Straßburg 1914. — Gg. Dehio, Der Bamberger Dom. München 1924. (Die drei letzten Werke mit ausgezeichnetem Abbildungsmaterial.) — Jos. Morper, Zur Technik des Reiterstandbildes im Dom zu Bamberg in „Belvedere" V (1924), S. 15. — Ad. Sänger, Der Reiter im Kaiserdom zu Bamberg in der „Festschr. d. hist. Ver. Bamberg" 1924.

Zu 5: Der Naumburger Meister.

Dehio I, 339 ff. — Aug. Schmarsow und Ed. von Flottwell, Die Bildwerke des Naumburger Domes. Magdeburg 1892. — Heinr. Bergner, Naumburg und Merse-

burg. Leipzig 1909, S. 30 ff. — Alfr. Stix, Die Plastik der frühgot. Periode in Mainz im „Kunstgesch. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission" III (1909), S. 99 ff. — Ernst Cohn-Wiener, Das Problem des Meisters von Naumburg in „Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII (1915), S. 263 ff. (unvollendet). — Walter Hege, Der Dom zu Naumburg. Die Architektur und die Bildwerke in photogr. Aufnahmen. Weimar 1924. — Walter Hege und Wilh. Pinder, Der Naumburger Dom und seine Bildwerke. Berlin 1925. (Die beiden letzten Werke mit ausgezeichneten Abbildungen aller Figuren konnten nicht mehr eingesehen werden.)

Zu III: Kirchlich-mystischer Idealismus

Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg 1921. — Dehio II, S. 80 ff. — Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München 1918. — E. Fischel, Mittelrheinische Plastik des vierzehnten Jahrhunderts. München 1923. — Günther-Geiges, U. L. Frauen Münster zu Freiburg i. Br. Freiburg 1896. — Paul Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben. München 1910. — B. Hertel, Die Bildwerke des Kölner Doms I, 1923. — Fr. Kieslinger, Zur Geschichte der gotischen Plastik in Österreich. Wien 1923. — Fried. Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik. Straßburg 1910. — Wilh. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte vom Ende des dreizehnten bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, 2. Auflage. Leipzig 1924. — Otto Schmitt, Straßburg und die süddeutsche Monumentalplastik im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert im „Städeljahrbuch" II (1922), S. 109 ff. — Otto Schmitt, Gotische Skulpturen des Straßburger Münsters. Frankfurt 1924.

Zu 6: Der Erminoldmeister.

Berthold Riehl, Bayerns Donautal. Tausend Jahre deutscher Kunst. München 1912. — „Bezirksamt Stadtamhof" aus den Kunstdenkmälern des Königreichs Bayern, II. Bd. Heft XX. München 1914, S. 222 ff. — Joh. Schinnerer, Die gotische Plastik in Regensburg. Straßburg 1918, S. 42 ff. — Wilh. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I. Berlin-Neubabelsberg 1924, S. 52 ff., S. 59 ff. — G. Lill, Ein fünftes Werk des Erminoldmeisters? im „Cicerone" XVI (1924), S. 319 ff. — P. Kutter, Der Einfluß des kirchlichen Bestattungswesens (Totenmesse) auf die ältere Grabmalkunst in „Die christliche Kunst" XIV (1918), S. 202 ff.

Zu 7: Die Verkündigungsmadonna von Regensburg.

J. A. Endres, Eine Regensburger Holzskulptur um 1300 in „Die christliche Kunst" VII (1910/11), S. 15 ff. — Philipp M. Halm, Neuerwerbungsberichte aus dem Nationalmuseum im „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst" (1914/15), S. 166 ff. — Joh. Schinnerer, Die gotische Plastik in Regensburg. Straßburg 1918. S. 32.

Zu 8: Das Vesperbild aus Scheuerfeld.

Stephan Beißel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters. Freiburg i. Br. 1909, S. 379 ff. — W. Pinder, Marienklage in

„Genius" I (1919), S. 379 ff. — Ders., Die dichterische Wurzel der Pietà: „Repertorium für Kunstwissenschaft" XLII (1920), S. 145 ff. — Ders., Die Pietà. Leipzig 1922. — Ders., Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter a. a. O., S. 96 ff., S. 171 ff. — Th. Demmler, Die mittelalterliche Marienklage im Kaiser-Friedrich-Museum in „Berliner Museen" XLII (1921), S. 171 ff. — Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg 1921. S. 72 ff. — G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, II. Bd. Berlin 1921. S. 120 ff. — W. Passarge, Das deutsche Vesperbild im Mittelalter. Köln 1924. — Gg. Lill, Die früheste deutsche Vespergruppe im „Cicerone" XVI (1924), S. 660 ff.

Zu 9: Der Wolfskehlmeister.

Hans Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet. Leipzig 1907, S. 13 ff. — Wilh. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, 2. Auflage. Leipzig 1924, S. VI und S. 69 ff. — Ders., Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter a. a. O., S. 43 ff. — Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens XXVIII, Landesamt Koburg. Jena 1902, S. 90 ff.

Zu IV: Höfischer Lyrismus

Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst II, 166 ff. — Wilh. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter a. a. O. — Hans Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907. — A. Stix, Monumentale Plastik der Prager Dombauhütte im „Jahrb. der k. k. Zentralkommission" II (1908), S. 69 ff. — Fried. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt 1910. — Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des fünfzehnten Jahrh. i. „Städeljahrbuch" I (1921), S. 167 ff. — Alfred Stange, Deutsche Kunst um 1400, München 1923. — E. Wiese, Schlesische Plastik, Leipzig 1923. — Gertrud Otto, Die Ulmer Plastik des frühen fünfzehnten Jahrhunderts, Tübingen 1924. — Fr. Kieslinger, Zur Geschichte der got. Plastik in Österreich I, Wien 1923. — Gg. Weise, Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten, Reutlingen 1924. — G. F. Hartlaub, Die schöne Maria zu Lübeck und ihr Kreis, Bremen 1924.

Zu 10: Die Muttergottes von Krumau.

Rich. Ernst, Die Krumauer Madonna der k. k. Staatsgalerie im „Jahrbuch des Kunsthist. Instituts der k. k. Zentralkommission" XI (1917), S. 110 ff. — Wilh. Pinder, Zum Problem der „schönen Madonnen" um 1400 im „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen" XXIV (1923), S. 147 ff.

Zu 11: Der Meister von Eriskirch.

Jul. Baum, Got. Bildwerke Schwabens, Augsburg 1921, passim. — Ders., Der Meister von Eriskirch im „Jahrbuch der Kunstsammler" II (1922), S. 43 ff. — Georg Lill, Eine trauernde Frauenfigur des Meisters von Eriskirch im „Cicerone" XIV (1922), S. 677 ff.

Zu V: Bürgerlicher Realismus

Aus der außerordentlich umfangreichen Literatur über diese Periode können hier mit Übergehung aller Spezialliteratur nur einige zusammenfassende Werke angeführt werden:

Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II, S. 202 ff. — Wilh. Pinder, Die deutsche Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts, München 1924. — Otto Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, Freiburg i. Br. 1924. — Philipp M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik, Augsburg 1925. — Julius Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911. — Karl Gröber, Schwäbische Skulptur der Spätgotik, München 1922. — Heinrich Höhn, Nürnberger gotische Plastik, Nürnberg 1922.

Zu 12: Hans Multscher.

Franz J. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907. — Julius Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, Stuttgart 1911, S. 6 ff. — Karl Gröber, Das plastische Werk Hans Multschers in „Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst", herausgegeben von E. Buchner und K. Feuchtmayr I (1924), S. 68 ff. (Mit sehr guten Abbildungen.)

Zu 13: Michael Pacher.

Hans Semper, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger, Eßlingen 1911. — Walter Mannowsky, Die Gemälde des Michel Pacher, München 1910. — Friedr. Wolff, Michael Pacher, Berlin 1909 (Tafelband). — Oskar Döring, Michael Pacher und die Seinen, München-Gladbach 1913. — Robert Stiaßny, Michael Pachers St. Wolfganger Altar, Wien 1919 (Text- und Tafelband).

Zu 14: Erasmus Grasser.

Berth. Riehl, Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance, München 1904 (Abhandl. der k. Bayer. Akademie der Wissenschaften). — Adolf Feulner, Meisterwerke der Plastik Bayerns II, München o. J. — Philipp M. Halm, Erasmus Grasser. (In das Manuskript, das im Jahre 1925 im Druck erscheinen soll, wurde in dankenswertester Weise Einblick gestattet.)

Zu 15: Dill Riemenschneider.

Ed. Tönnies, Leben und Wirken des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider, Straßburg 1900. — Karl Adelmann, Til Riemenschneider, in „Walhalla" VI (1910). — G. Anton Weber, Til Riemenschneider, Sein Leben und Wirken, 3. Auflage, Regensburg 1911. — Georg Lill, Das Bamberger Heinrichsgrab Til Riemenschneiders in „Deutsche Kunst", Bilderhefte des Bayr. Nationalmuseums, 1. Heft, München 1921. — Georg Lill, Dill Riemenschneider, München 1925.

Zu 16: Veit Stoß.

Max Losnitzer, Veit Stoß, Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912. — Berthold Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen. Leipzig 1916. — Karl Zürcher, Simon Lainberger, „Berliner Museen" XLI (1919/20), S. 250 ff.

Zu VI: Gotisches Barock und Eindringen der Renaissance

Dehio, Geschichte d. deutschen Kunst III (1924), S. 142 ff. — Otto Schmitt, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, Freiburg i. Br. 1924. — Philipp Maria Halm, Adolf Daucher, München 1921. — V. Thorlacius-Ussing, Billed skaereren Claus Berg, Kopenhagen 1922. — Steph. Rößler, Die innere Einrichtung der Zwettler Stiftskirche in „Berichte in Mitt. d. Altertumsvereins zu Wien" XXVIII (1892), S. 1 ff. — Heinr. Höhn, Nürnberger Renaissanceplastik, Nürnberg 1924.

Zu 17: Adam Kraft.

Bertold Daun, Adam Kraft und die Künstler seiner Zeit, Berlin 1897. — Bertold Daun, Peter Vischer und Adam Kraft (Velhagen & Klasings Monographien), Leipzig 1905. — Christian Geyer, Zur Geschichte der Adam Kraftschen Stationen im „Repertorium für Kunstwissenschaft" XXVIII (1905), S. 351 ff. — Dorothea Stern, Der Nürnberger Bildhauer Adam Kraft. Stilentwicklung und Chronologie seiner Werke. Straßburg 1916. — Robert Eigenberger, Einige Beiträge zur Kenntnis der in Nürnberg erhaltenen Werke Adam Krafts, im „Münchener Jahrbuch der bild. Kunst" IX (1914/15), S. 255 ff. — Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II, S. 245 ff. — Friedrich Haack, Adam Kraft und die Dehiosche Kunstgeschichte, Nürnberg 1924.

Zu 18: Hans Backofen.

Paul Kautzsch, Der Mainzer Bildhauer Hans Backofen und seine Schule. Leipzig 1911. — Georg Dehio, Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz im „Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen" XXX (1909), Seite 139 ff. — Ders., Geschichte der deutschen Kunst, III, 158 ff. — Th. Klingelschmitt in „Hessenkunst" 1918. — Karl Simon in Monatsh. f. Kunstwissenschaft" XII (1919), S. 283 f. — Die Kunstdenkmale Bayerns III. B. A., Aschaffenburg, München 1925. — Joseph Sauer, Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen in „Ehrengabe deutscher Wissenschaft, dargeboten von kath. Gelehrten, dem Prinzen Johann Georg, Herzog zu Sachsen". Freiburg 1920, S. 337 ff.

Zu 19: Hans Leinberger.

Georg Habich, Hans Leinberger, Der Meister des Moosburger Altars im „Münch. Jahrbuch d. bild. Kunst" I (1906), S. 113 ff. — Hans Buchheit, ebenda XI (1919), S. 119. — Walter H. Dammann, Ein Gießversuch Hans Leinbergers i. „Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXXII (1921), S. 105 ff. — Adolf Feulner, Meisterwerke der Plastik Bayerns III. München o. J.

Zu 20: Die Vischerische Gießhütte.

Aus der sehr umfangreichen Vischer-Literatur seien hier nur genannt: Bertold Daun, B. Vischer und A. Kraft. Bielefeld und Leipzig 1905. — Wilhelm Bode, Kleinbronzen der Söhne des älteren Peter Vischer, im „Jahrbuch der kgl. Preuß. Kunstsammlungen" XXIX (1908), S. 30 ff. — Alexander Mayer, Die Genreplastik

an Peter Vischers Sebaldusgrab. Leipzig 1911 (ausgezeichnete Abbildungen). — Alexander Mayer, Die Entwicklung Peter Vischers des Älteren, im „Jahrbuch der bildenden Kunst", VIII (1913), S. 263 ff. — Hubert Stierling, Kleine Beiträge zu Peter Vischer in „Monatshefte für Kunstwissenschaft" VIII (1915), X (1917), XI (1918). — Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II, S. 241 ff., III, S. 142 ff. — Ad. Feulner, Peter Vischers Sebaldusgrab. München 1924. — Heinrich Höhn, Nürnberger Renaissanceplastik. Nürnberg 1924. — Ganz neue Aufschlüsse über die Vischerische Werkstätte wird ein Buch von Simon Meller bringen, das 1925 im Inselverlag Leipzig erscheinen wird.

Zu 21: Konrad Meit.

Wilh. von Bode, Die bemalte Tonbüste eines lachenden Kindes im Buckingham Palace und Meister Konrad Meit im „Jahrbuch d. kgl. Preuß. Kunstsammlungen" XXII (1901), S. IV ff. — Wilh. Vöge, Konrad Meit und die Grabdenkmäler in Brou, ebenda XXIX (1908), S. 77 ff. — Wilh. Vöge, Zu Konrad Meit, in „Monatshefte f. Kunstwissenschaft" VIII (1915), S. 37 ff. — Friedrich Winkler, Konrad Meits Tätigkeit in Deutschland, im „Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen" XLV (1924), S. 43 ff. — Victor de Mestral Combremont, La sculpture à l'église de Brou. Paris o. J. (Mit Lichtdrucktafeln.) — Victor Nodet, L'église de Brou. Paris o. J. (Dort die wichtige französische Literatur zusammengestellt.)

Zu VII: Zwischen Deutschtum und Welschtum

A. E. Brinckmann, Barockskulptur. Berlin-Neubabelsberg, 2. Auflage, 1921. — Leo Bruhns, Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barocks 1540—1650. München 1923. (In diesen beiden Werken findet man die ungemein weitverzweigte Einzelliteratur vollständig aufgeführt.) — A. E. Brinckmann, Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarocks. München 1923. — Karl Feuchtmayr-München wird in der nächsten Zeit verschiedene, sehr aufschlußreiche Bücher und Aufsätze über bayerisch-schwäbische Plastik dieser Periode bringen, in deren Material er mir höchst dankenswerter Weise uneigennützigen Einblick gestattete, was mir für die schwierige Übersicht wertvolle Gedanken vermittelte. Ebenso verdanke ich manchen Rat und Hinweis Herrn Dr. R. A. Peltzer, München, dessen wertvolle Aufsätze über diese Zeit aus obigen Büchern zu ersehen sind.

Zu 22: Ludwig Münsterman.

A. E. Brinckmann, Barockskulptur, Berlin-Neubabelsberg, S. 207 ff. — Martha Riesebieter, Ludwig Münsterman, Münchner Dissertation 1923 (die Abhandlung wird im Laufe des Jahres 1925 erscheinen). — A. E. Brinckmann, Der Barockbildhauer Münsterman in „Schöpfung". Berlin 1923, S. 109 ff.

Zu 23: Hans Krumper.

Karl Trautmann, Zur Neubemalung der Münchner Residenzfassade in „Süddeutsche Bauzeitung" XII (1902), S. 181 ff., bes. S. 202 ff. (Die wichtigen Lebensdaten nach archivalischen, leider nicht belegten Notizen.) — Rudolf Arthur Peltzer,

Der Bildhauer Hubert Gerhard in München und Innsbruck in „Kunst und Kunsthandwerk" XXI (1918), S. 109 ff., bes. S. 150 ff. — W. A. Luz, Die Münchner Erzplastik um 1600, Münchner Dissertation 1921 (Manuskript). — Ders., Hans Krumper, Ein deutscher Erzplastiker der Spätrenaissance in „Die Plastik" 1921, S. 49 ff. — Adolf Feulner, Hans Krumpers Nachlaß im „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst" XII (1921—22), S. 61 ff. — A. E. Brinckmann, Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarocks. München 1923, S. 11 ff.

Zu 24: Christoph Rodt.

J. Christa, Der Hochaltar der Pfarrkirche von Illertissen, ein Werk des Meisters Christoph Rodt, Illertissen 1922. — Karl Feuchtmayr, Christoph Rodt im „Schwäbischen Museum" I (1925).

Zu VIII: Barockes Pathos

A. E. Brinckmann, Barockskulptur, Berlin-Neubabelsberg 1921. — Walter Weibel, Jesuitismus und Barockskulptur, Straßburg 1909. — E. Tietze-Conrad, Österreichische Barockplastik, Wien 1920. — Ad. Feulner, Münchner Barockskulptur, München 1922. — Ders., Bayrisches Rokoko, München 1923. — Rud. Guby, Die Kunstdenkmäler des österreichischen Innviertels, Wien 1921, S. 43 ff.

Zu 25: Justus Glesker.

Georg Lill, Justus Glesker, ein Frankfurter Barockbildhauer im „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst" N. F. II (1925).

Zu 26: Ehrgott Bernhard Bendel.

Walter Fries, Eine Gruppe von Barockskulpturen aus Augsburg und ihr Meister im „Anzeiger des germanischen Nationalmuseums" 1922—23, S. 8 ff.

Zu 27: Egid Quirin Asam.

Philipp M. Halm, Die Künstlerfamilie Asam. München 1896. — Adolf Feulner, Münchner Barockskulptur, München 1923. — Adolf Feulner, Bayrisches Rokoko, München 1923. — Kunstdenkmäler von Bayern, Niederbayern, H. 6: Stadt Straubing, München 1921, S. 241 ff.

Zu IX: Empfindsamkeit des Rokokos

Die Literatur von Abschnitt VIII. — Julius Schnorr von Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken des 19. Jahrhunderts, 3. Auflage Berlin 1919. — Max Sauerlandt, Deutsche Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts, Köln 1923. — Georg Lill, Europäische Porzellanfiguren des 18. Jahrhunderts, München 1924. — E. Gideon Welcker, Bayrische Rokokoplastik. Johann Baptist Straub, München 1921. — Alfred Kuhn, Die neuere Plastik von 1800 bis zur Gegenwart, München 1921.

Zu 28: Johann Joachim Kändler.

Jean Louis Sponsel, Kabinettstücke der Meißner Porzellanmanufaktur von Joh. Joach. Kändler, Leipzig 1900. — Karl Berling, Das Meißner Porzellan und seine Geschichte, Leipzig 1900. — Willy Dönges, Meißner Porzellan, Berlin 1905. — Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meißen, Dresden 1910.

Zu 29: Georg Raphael Donner.

A. Mayer, Georg Raphael Donner, Wien 1907. — E. Tietze-Conrat, im „Allgem. Künstlerlexikon" IX, S. 449 ff. (dort die gesamte Literatur). — Dies., Österreichische Barockplastik, Wien 1920. — Rud. Guby, Die Domkanzel zu Passau, in „Kunst und Kunsthandwerk" XXII (1919), S. 41 ff.

Zu 30: Franz Anton Bustelli.

Friedrich H. Hofmann, Geschichte der bayrischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg, Leipzig 1921 ff., drei Bände, passiva.

Zu 31: Franz Ignaz Günther.

Adolf Feulner, Ignaz Günther, Wien 1920. — Ders., Münchner Barockskulptur, München 1922. — Ders., Bayrisches Rokoko, a. a. O. S. 126 ff.

Zu 32: Johann Peter Wagner.

Heinrich G. Lempertz, Johann Peter Wagner, Köln 1904.

Inhalt

Georg
Lill
Deutsche
Plastik